اردو میں ڈرامانگاری

از

سید بادشاہ حسین حیدرآبادی

مطبوعہ شمس المطابع مشین پریس حیدرآباد دکن

بار اول - فبروری ۱۹۳۵ء

مصنف کی دوسری کتابیں

"سلاطین آصفیہ کے رعایا سے تعلقات" ہندوستان کی سب سے بڑی دیسی ریاست کی دن دونی رات چوگنی ترقی۔ بادشاہ کی ہر دلعزیزی اور رعایا کی خوشحالی کے چرچے زبان زد خاص و عام ہیں۔ تاریخ و صداقت کی روشنی میں ان کے اسباب معلوم کرنے ہوں تو اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے۔

قیمت ۱۲۲۷

"دیوان تاباں":۔ عہد میر کے ہر دلعزیز شاعر میر عبدالحی رضوی تاباں دہلوی کے کمیاب کلام کو پہلی مرتبہ نہایت تلاش و تحقیق سے مرتب کیا گیا ہے۔ تاباں کی حیات اور شاعری پر ایک پُر از معلومات مقدمہ بھی درج ہے قیمت ایک روپیہ عہ

سول ایجنٹ:۔ آرکیڈیا نیوز ایجنسی۔ اندرون پولیشاہ ستادر کوٹلہ حیدرآباد دکن۔

سب ایجنٹ:۔ "ساقی" بک ڈپو۔ کہاری باؤلی۔ دہلی۔

" :۔ "شہاب" بک ڈپو۔ بیرون دبیر پورہ حیدرآباد دکن۔

فہرست مضامین

انتساب

ہز اکسلنسی یمین السلطنتہ مہاراجہ سر کشن پرشاد بہادر پیشکار

وصدر اعظم باب حکومت سرکار عالی کے نام نامی معنون

کرنے کی حسب اجازت عزت حاصل کیجاتی ہے ؛

(۱)

"ڈراما کے نقاد کی حیثیت کیا ہے؟ آیا اُس کی حیثیت ڈراما اسٹیج کرنے والوں کے مصلح کی ہے یا ڈراما دیکھنے والوں کے رہبر کی؟ ناٹک کمپنیوں کے مشتہر کی حیثیت ہے یا نکتہ چین کی؟ ناٹک کمپنی کے جتھے میں کا ایک فرد ہے یا تماشائیوں میں کا ایک تماشائی؟ فن کا خیال رکھتا ہے یا دوستی کا لحاظ؟ ادب کی خدمت کرنا چاہتا ہے یا روپیہ کمانا؟

ڈراما کے نقاد کا ایک مقصد ہونا چاہئے اور صرف ایک ——

اس کو چاہئے کہ "اپنی بے لاگ اور بے لوث رائے کا کھلے بندوں اظہار کرے کسی ڈراما کو دیکھ کر اس کے دل پر جو ارتسامات پیدا ہوں ان کی جھلک دوسروں کو بھی دکھا دے —— اپنے غیر جانبدارانہ تاثرات سے لوگوں کو متاثر کرے اور بس۔ ڈراما کے نقاد کا یہ کام نہیں ہے کہ وہ آپ کو یہ بتائے کہ فلاں ڈراما

دیکھنے کے قابل ہے یا نہیں۔ یہ کس طرح ممکن ہے کہ ایک شخص خواہ وہ کتنی ہی وسیع نظر اور کتنی ہی عمیق اور تنقیدی نگاہ کیوں نہ رکھتا ہو ڈراما جیسی مختلف المذاق ادب کی صنف کے متعلق خود اعتمادی سے کام لے؟ جتنا عجیب و غریب لیکن صد درجہ دلچسپ اختلاف انسانی طبائع میں ہے شاید ہی کسی اور چیز میں ہو۔ فن اور معیار سے بحث نہیں۔ رجحان۔ ذہنیت اور خیال کے اختلافات کی وجہ سے ہر شخص کی پسند علیحدہ علیحدہ ہے۔ جو چیز ایک کو بہترین معلوم ہوتی ہے خواہ وہ کتنی ہی معیاری اور فنی خوبیوں سے مالا مال کیوں نہ ہو ضروری نہیں کہ دوسرے کو بھی بہترین معلوم ہو۔ جس طرح انسانی ساخت۔ خیالات اور قابلیتوں میں یگانگی ہے اسی طرح ہر شخص کی پسند جدا ہے۔ زیادہ نہیں تو تھوڑا تو ضرور اختلاف ہوگا۔ ظاہری نہیں تو باطنی ضرور۔ بعض دوسروں کو ناخوش کرنے کے ڈر سے اپنی پسند کا اظہار نہیں کرتے۔ بعض دوسروں کو خوش کرنے کی خاطر اپنی مرضی کے خلاف دوسروں کی پسند کی تائید کرتے ہیں۔ بعض دولت حاصل کرنیکی فکر میں اپنی پسند کو دوسروں کی پسند پر قربان کرتے ہیں۔ بعض اپنے آپ پر بھروسہ نہ کرنیکی وجہ سے دوسروں کے ساتھ ہو جاتے ہیں۔ بعض اپنی پسند کو کسی بڑے آدمی (بہ حیثیت) کی پسند پر بھینٹ چڑھا دیتے ہیں۔ بعض بھیڑوں کی طرح خواہ مخواہ غلبہ آراء کا ساتھ دیتے ہیں۔ بعض اپنی پسند کا اعلان کرنے کی جرأت نہیں رکھتے۔ بعضوں کی طبیعت شتہ مبلی ہوتی ہے اور بعض دوسروں کے دائرہ

کی خاطر اپنی پسند کا ایثار کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ انسانی پسند کا کوئی معیار متعین نہیں۔ جتنے منہ اتنی باتیں جتنے دماغ اتنے ہی خیالات۔ جیسے اپنی اپنی طبیعت ویسے ہی اپنی اپنی پسند مختصر یہ کہ ڈراما کے نقاد کا یہ کام نہیں کہ دوسروں کے لئے ڈراما پسند کرے بلکہ اس کا فریضہ ہے کہ وہ اپنی پسند کا اعلان کردے۔

اسی لئے ڈراما کی تنقید پڑھنے والوں کو اس کا خیال رکھنا چاہئے کہ ان کے سامنے اپنے خیالات۔ اپنے رجحانات اور اپنی پسند نہیں ہے بلکہ دوسرے کے خیالات۔ دوسرے کے رجحانات اور دوسرے کی پسند پیش نظر ہے۔ دونوں میں اختلاف ہونے کا امکان ہے بلکہ ایک حد تک ضروری ہے لیکن تنقید پڑھنے والے کو چاہئے کہ تھوڑی دیر کیلئے وہ اپنی پسند۔ اپنے رجحانات اور اپنے خیالات کو ہٹا کر دوسروں کی تنقید میں خود کو غرق کردے تب کہیں جاکر اس کو دوسروں کی تنقید کا مزا ملیگا ورنہ اپنی اور غیر کی پسند کی کشاکش میں تعصب طرفداری اور نفرت کے جذبے اس پر قابو پالینگے اور وہ تنقید سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکیگا۔ پوری تنقید نقاد کے نقطۂ نظر سے پڑھ چکنے کے بعد پڑھنے والے کو اختیار ہے کہ چاہے اس کی تائید کرے یا اس سے اختلاف۔

جس طرح نقاد کا کام مشکل ہے اسی طرح تنقید پڑھنے والوں کا کام بھی آسان نہیں۔ جیسا کہ ڈنکے کی چوٹ اپنی رائے کا اعلان مشکل ہے ایسا ہی اپنی رائے سے ہٹ کر دوسرے کے خیال کا مطالعہ کرنا مشکل ہے تنقید

پہلے ضروری ہے کہ نقاد اپنے مضمون پر ایک گہری نظر ڈالے اور تنقید پر راۓ
ظاہر کرنے والے کیلئے یہ لازمی ہے کہ وہ اس مضمون سے بھی واقف ہو اور تنقید
کا بھی مطالعہ (جس طرح سے کہ کیا جانے چاہئے) کرے۔ کس قدر مضحکہ خیز ہوگا اگر
کوئی فوجی جس نے اپنی ساری عمر سپاہیوں کو قواعد کرانے میں گذاری ہو برنارڈ شا
کے ڈراموں پر تنقید کرے اور اس سے کئی گنا زیادہ مضحکہ خیز ہوگی وہ راۓ
جو اس تنقید پر ایک دواساز کے قلم سے نکلی ہو جس نے کہ پوری عمر دوائیں
بنانے میں صرف کی ہو حقیقت یہ ہے کہ یہ چیزیں کتنی ہی مضحکہ خیز کیوں نہ ہوں
زبان میں موجود ہیں لیکن یہ ضرور ہے کہ اس قسم کی لغویات دیرپا نہیں
ہوتیں اور زمانہ کے ہاتھوں جو کہ بہترین کسوٹی ہے مٹ جاتی ہیں۔

ہم نے اس کتاب میں کوشش کی ہے کہ "اپنی راۓ" کا اظہار کریں۔
یہ تو قریب قریب ناممکن ہے کہ ہر چھوٹی بڑی بات کیلئے ہم اپنی ذاتی راۓ
پیش کرتے کیونکہ بعض دفعہ ایک کے خیالات دوسرے سے کسی نامعلوم
اثر کے تحت جا ملتے ہیں اور بعض دفعہ دوسرے کی راۓ اس قدر جاذب
نظر اور اس درجہ کشش رکھتی ہے کہ وہ دوسروں کی راۓ کا خود بخود جزو بن
جاتی ہے۔ ہمیں اعتراف ہے کہ ہم نے بعض جگہ دوسروں کی رائیوں کو اپنا
لیا ہے جس کا تفصیلی ذکر ماخذ میں کیا جائیگا اور جہاں ہم ایسا کرنے سے
قاصر تھے یا جہاں ہمیں دوسروں سے اختلاف تھا اپنی راۓ کا اظہار کیا۔

ممکن ہے کہ بعض اصحاب اس کو سخت تنقید خیال فرمائیں لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ بعض اس کو نرم سمجھیں اور بعض بالکل سچی رائے خیال کریں بہرحال تھوڑا بہت رائیوں میں اختلاف مطابق فطرت ہے۔

اسی سلسلہ میں یہ بھی واضح کردینا ضروری ہے کہ ہم نے تمام ڈراما نگاروں کے پورے ڈراموں کا ذکر نہیں کیا اس کے کئی اسباب ہیں۔ ایک وجہ تو یہ کہ اس چھوٹی سی کتاب میں ان تمام کے تفصیلی تذکرہ کی گنجایش نہ تھی۔ دوسری وجہ ان پر زیادہ واضح ہوگی جنھوں نے اردو ڈراموں کا مطالعہ کیا ہے۔ ڈرامے ناٹک کمپنیوں کیلئے لکھے جاتے تھے۔ اور ناٹک کمپنیاں لا تعداد قایم ہوئیں کچھ دنوں پنپیں اور ٹوٹ گئیں۔ ایک ہی نام کی یا ذرا ذرا سے اختلاف کے ساتھ متعدد کمپنیاں قایم ہوئیں۔ ایک ہی نام کے (یا تخلص کے) متعدد ڈراما نگار گذرے اور ایک ہی نام کے متعدد ڈرامے لکھے گئے۔ کمپنیوں نے ڈراما نگاروں کو مشتہر نہیں کیا بلکہ بعض دفعہ ان کا نام تک اشتہار پر نہ ہوتا تھا۔ اکثر ڈرامے شایع نہیں ہوئے اور اداکاروں کے سینوں میں مدفون ہوگئے۔ ڈراما عوام کے ہاتھوں میں ہونیکی وجہ تاریخ اور تنقید کی نظروں سے بچ رہا اور اس کی حیثیت محض کھیل تماشہ کی رہی ان ہی مختلف اسباب کی بنا و پر اردو کے پورے ڈراما نگاروں اور ان کی تصنیفات و تالیفات کا صحیح پتہ چلانا نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے۔

تیسری وجہ یہ ہوئی کہ ایسے ڈرامے اور ڈراما نگار جن میں کوئی خصوصیت نہ تھی اور
جو صاحب طرز نہ تھے طوالت کے خوف سے نظر انداز کر دئے گئے۔

تین دور قدیم، متوسط اور جدید ڈراما نگاروں کی طرز کے لحاظ سے قائم کئے
گئے۔ ان کی خصوصیتیں بیان کی گئیں اور بعض ممتاز ڈراما نگاروں اور ان کی تصنیفات
کا علیحدہ علیحدہ مختصر طور پر تذکرہ کیا گیا۔ اگر کسی ڈراما نگار کو اپنا نام اس کتاب میں
نظر نہ آئے تو وہ مایوس نہ ہوں کیونکہ اگر ہم نے انفرادی طور پر ان کا ذکر نہیں کیا
تو مجموعی حیثیت سے ان کی طرز کا تو ضرور ذکر کیا ہے۔ کیونکہ ان کی طرز متذکرہ
بالا تین طرزوں میں سے کوئی نہ کوئی ہوگی جن کا ہم نے تفصیلی ذکر کیا ہے
اسی لحاظ سے وہ مطمئن رہیں کہ ان کے نام سے زیادہ ان کی طرز کو ہم نے اہمیت
دی ہے۔ اس کے علاوہ "اردو ڈراما کے مستقبل" میں ہم نے بعض ایسے ڈراما نگاروں
کا ذکر کیا ہے جنھوں نے ابھی ابھی ڈراما کی سرزمین پر قدم رکھا ہے اور ان کے
متعلق بھی لکھا ہے جن کی کوششوں پر اردو ڈراما کے مستقبل کا دارومدار ہے۔
بہر حال اس کتاب کا مقصد مجموعی طور پر اردو میں "ڈراما نگاری" کی حالت کو
پیش کرنا ہے نہ کہ انفرادی حیثیت سے ایک ایک ڈراما کو روشناس کرانا۔

ایک اور بات غور کرنے کے قابل ہے۔ اردو ڈراما نے کیوں ترقی نہیں کی؟
اجمالی طور پر اس کا جواب یقیناً یہی ہے کہ ڈراما عوام کیلئے لکھا گیا نیم خواندہ
فن سے ناواقف ڈراما نگاروں نے لکھا۔ روپیہ کمانے کے لئے کمپنیوں نے

اسے کھیلا۔ فن سے ناواقف ہونے کی وجہ اس کے سوا کیا ہو سکتی ہے کہ اردو میں
فن ڈراما پر کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔ اردو ڈراما نگار اکثر انگریزی یا دوسری
زبانوں سے ناواقف تھے جن میں اس فن پر بیش بہا ذخیرہ موجود ہے۔ جو
انگریزی داں اور فن سے واقف تھے انہوں نے اس کی طرف توجہ نہ کی۔
ایسی صورت میں ڈراما فن کی حیثیت سے کس طرح ترقی کر سکتا تھا۔ اس میں کوئی
شک نہیں کہ فن سے ناواقف مصنف بھی بہترین ڈراما لکھ سکتا ہے۔ بالکل
اسی طرح جس طرح کہ ایک شاعر فن شعر سے واقف ہوئے بغیر بھی اعلیٰ درجہ کے
شعر کہہ سکتا ہے لیکن یہ اس وقت ہو سکتا ہے جب کہ اس پر الہامی کیفیات
طاری ہوں۔ ہم پوچھتے ہیں کہ کتنے ہیں دنیا کے بڑے بڑے ادیب، شاعر اور
فن کار جو (Leonardo da Vinci) کی طرح الہام کا
انتظار کرتے ہیں۔ کتنے ہیں جو فن کو فن کی خاطر اور شعر کو شعر کی خاطر موزوں کرتے
ہیں؟ کتنے ہیں جو ذاتی مفاد اور کاروباری چھینٹوں سے اپنا دامن داغدار نہیں
ہونے دیتے؟ کوئی نہیں! دعویٰ کرنے والوں میں ننانوے فیصدی جھوٹے ہیں۔ الہامی
کیفیات کے بغیر فن سے ناواقف ہو کر طبع آزمائی کرنا اپنی غلطیوں کو آپ اجاگر کرنا
ہے۔ اسی لئے کیا یہ بہتر نہیں ہے کہ ہر فن کار اپنے فن سے تھوڑا بہت واقف
ہو کر حسب ضرورت اس سے فائدہ اٹھائے بالخصوص اس وقت جب کہ اس کی طبع
رسا الہامی فیض سے اکتساب فیض نہ کر سکتی ہو۔ اسی وجہ سے کتاب کے شروع میں

ہم نے فن ڈراما سے متعلق بھی تھوڑی سی بحث کی ہے۔ چونکہ ڈراما اور تھیٹر کا ساتھ چولی دامن کا ساتھ ہے اسی لئے ان کے تعلقات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ترقی یافتہ ممالک اور ترقی یافتہ ادبیات کے ڈرامے اور تھیٹر کا ذکر بھی کیا ہے۔ چونکہ یہ حصہ ہمارے موضوع سے راست تعلق نہ رکھتا تھا اسی لئے صرف ضروری اور اہم چیزیں لے لی گئیں اور انہیں نہایت اختصار کیساتھ بیان کیا گیا۔ پھر بھی اگر ہمارے ڈراما نگار، اسٹیج کے منتظم اور اداکار اس کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیں تو حسب ضرورت مستفید ہو سکتے ہیں لیکن یہ بھی یاد رہے کہ کوئی شخص صرف اصولوں کو رٹ کر بہترین ڈراما نگار یا بہترین اداکار نہیں ہو سکتا اس وقت تک جب تک کہ بقول برنارڈ شا "فطرت نے اسے سو فیصدی اس کام کیلئے پیدا نہ کیا ہو۔" اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ فطری لگاؤ کے ساتھ فن سے واقفیت سونے پر سہاگہ کا کام کرتی ہے۔

۶۔ فروری ۱۹۳۵ء
نورخاں کا بازار
حیدرآباد دکن

سید بادشاہ حسین حیدرآبادی

ڈراما کی ابتدا

مشہور ترین ڈراما نگار کے قول کے مطابق دنیا ایک اسٹیج ہے اور انسان اداکار۔ اس کی پیدائش گویا اسٹیج پر آنا ہے اور اس کی موت اسٹیج سے گذر جانا۔ اداکاری میں رفتہ رفتہ وہ اتنا محو ہو جاتا ہے یا اسٹیج کی کشش اس کو اس قدر جذب کر لیتی ہے کہ وہ اپنے سبز کمرہ (Green room) کو فراموش کر کے موجودہ ماحول میں کھویا سا جاتا ہے اور انتہا یہ کہ پارٹ ختم کرنے کے بعد جب اس کو اسٹیج سے ہٹایا جاتا ہے تو نہیں جانتا کہ اس کو کہاں منتقل کیا جا رہا ہے۔ لطف یہ کہ جب تک وہ سبز کمرہ میں تھا اسٹیج سے بالکل ناواقف تھا اور جب اسٹیج پر ہے سبز کمرہ سے بالکل بے خبر۔ لیکن چونکہ وہ فطرتاً اپنی اصلی حالت پر واپس جانا چاہتا ہے اس لئے افلاطون کے نظریہ کے مطابق اس کی اسٹیج کی ساری تگ و دو محض اپنے اصلی مقام پر لوٹ جانے کی خاطر ہے اور جیسا

جیسا اسٹیج پر اس کا وقفہ بڑھتا جاتا ہے ویسا ویسا وہ اپنے اصلی مقام کی طرف عود کرنے کی کوشش میں کامیاب ہوتا جاتا ہے مگر ورڈز ورتھ (Words- Worth) کے نظریہ کے لحاظ سے انسان دنیا کے اسٹیج پر آنے کے بعد کچھ عرصہ تک اپنی پچھلی آزادی کے خوش آئند خواب دیکھتا رہتا ہے لیکن جوں جوں اس کا وقفہ زیادہ ہوتا جاتا ہے اسٹیج کی آرائش اس کو محو نظارہ کرکے ماقبلہا سے بے خبر کر دیتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں جیسا کہ کسی حکیم نے جب کہ اوس سے عیسائی مذہب اختیار کر لینے کے متعلق مشورہ کیا گیا تو انسانی زندگی کے متعلق کہا تھا کہ انسان کی زندگی اس پرندے کے مانند ہے جو طوفانی فضاؤں سے دفعتاً ایک کمرے میں ایک دریچہ سے داخل ہوتا ہے اور چشم زدن میں بدحواسی کے ساتھ دوسرے دریچہ سے باہر نکل جاتا ہے نہیں جانتا کہ کہاں سے آیا کتنی دیر ٹھہرا اور کہاں کے ارادے سے نکل گیا۔ یا پھر انسانی زندگی اس عقلمند کے قول کے موافق دو دروازہ ہے جس نے مرتے دم کسی پوچھنے والے سے کہا تھا کہ مجھے اپنی زندگی کے صرف دو دن یاد ہیں۔ ایک وہ جب کہ میں پیدا ہوا تھا اور ایک یہ جب کہ مر رہا ہوں۔ باقی کا حال وہی بہتر جانتا ہے جس نے مجھے یہاں بھیجا۔

اس ساری بحث سے ہم یہ نتیجہ نکالنا چاہتے ہیں کہ انسانی زندگی اداکاری سے زیادہ اہم نہیں البتہ ہم اس الجھن میں فی الحال گرفتار ہونا نہیں چاہتے

کہ انسان اپنی اداکاری میں کہاں تک مجبور ہے اور کس حد تک مختار کیونکہ یہ ہمارے موضوع کے احاطے سے باہر ہے۔ گرہ میں باندھ رکھنے کیلئے اتنا کافی ہے کہ انسان دنیا کے اسٹیج پر اداکار کی حیثیت سے چلتا پھرتا اور ہنستا بولتا ہے۔ انسان اور دنیا کے تعلق کو پیش نظر رکھکر ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ڈراما اور سوسائٹی کا ساتھ چولی دامن کا ساتھ ہے۔

ڈراما کی ابتدا نقالی سے ہوتی ہے اور یہ نقالی انسانی فطرت میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ روزمرہ کا مشاہدہ گواہ ہے کہ بچہ پیدا ہوتے ہی نقالی کا دلچسپ مظاہرہ شروع کر دیتا ہے۔ بولنے میں وہ اپنے ہم صورتوں کی نقل کرتا ہے۔ چلنے میں وہ اپنے ساتھیوں کی پیروی کرتا ہے مختصر یہ کہ پیدائش سے موت تک انسان کا ہر فعل اور اس کی ہر حرکت نقالی کی ایک کھلی ہوئی عجیب و غریب لیکن دلچسپ مثال ہوتی ہے۔ اگر کوئی شخص بات چیت اور چال ڈھال میں اپنے ہم صورت کی نقل نہ کرے تو دنیا والے اسے دیوانہ کہیں گے۔

کمسن بچوں کی کھیل کود کی مشق۔ ان کا بہروپ بدلنا اور سوانگ بھرنا دراصل ڈراما کی پیش مشقی (Rehearsal) ہے۔ جہاں دس پانچ بچے یکجا ہوئے بس پھر کیا ہے کسی نہ کسی دلچسپ کھیل اور نقالی کے مظاہرہ کی سوجھی کبھی ایک چور رہا اور باقی سب اس کے شریک جرم۔ کبھی

ایک بادشاہ بن بیٹھا اور باقی اس کے مصاحب۔ کبھی کوئی دولہا بنا اور ساتھی براتی۔
بعض دفعہ بوڑھے گھر والوں اور دیکھے بھالے بزرگوں کی ریس شروع کردی۔
غرض یہ کہ منھ چڑھانا۔ نقل کرنا اور سوانگ بھرنا انسان کی گھٹی میں پڑا ہے۔
نقل کی وبا عالمگیر ہے۔ اس کا اثر انفرادیت سے اجتماعیت پر پڑا۔ ایک
انسان دوسرے انسان کی نقل کرتے کرتے ایک قوم دوسری قوم کی نقل کرنے
لگی خواہ وہ فیشن کے سلسلہ میں ہو خواہ وہ تمدن کے رشتہ میں۔ اور یہی وجہ
ہے کہ تمدن کی بنیادیں نقالی پر کھڑی ہیں۔

ظاہر ہے کہ انسان مدنی الطبع واقع ہوا ہے۔ وہ دنیا میں رہکر دنیا
والوں کی دست برد سے پرے نہیں رہ سکتا۔ میل ملاپ اور رابطہ واتحاد
دنیاوی زندگی کا ایک جزو لاینفک ہے۔ انسان کی اس فطری معاشرہ
پسندی کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کے اظہار اور دوسرے کے
جذبات سے واقف ہونے کیلئے بے چین نظر آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہی
فطری بے چینی فنون لطیفہ کی جڑ ہے اور یہیں سے ادبیات کا سلسلہ
شروع ہوتا ہے۔ ہم نے اوپر لکھا ہے کہ انسانی زندگی کی ابتدا نقالی سے
ہوتی ہے اور نقالی ڈراما کی پیش مشق ہے اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادبیات
کی اولیں صنف ڈراما ہے۔

ڈراما کے دو پہلو ہیں۔ تمثیلی اور ادبی۔ تمثیلی پہلو بہت قدیم ہے اور

اس وقت سے اس کا رواج ہے جب کہ ادب زبان اور تمدن کسی ایک کا بھی تاریخ نے پتہ نہ چلایا تھا۔ اور یہ تمثیلی پہلو ابتداء میں مذہبی تھا کیونکہ مذہب ہی شاید دنیا کا قدیم ترین خیال ہے جن مذاہب میں اصنام پرستی کا زیادہ رواج تھا وہاں ڈراما کو جنم لینے میں فطری سہولیتیں مہیا ہوئیں اور جن مذاہب میں دیوی اور دیوتاؤں کی کمی تھی وہاں اس کی جڑیں استوار نہ ہو سکیں۔ یونانیوں اور ہندوؤں کی دیومالا کی ٹکر کی دیومالا آج تک تاریخ نہیں بتا سکی۔ اور تاریخ ادبیات شاہد ہے کہ یونانی اور سنسکرت زبانوں میں ڈراما نے جس طرح ترقی کی اس کی مثال دوسری جگہ نہیں مل سکتی۔

چونکہ ڈراما کی پیدائش مذہبی ماحول میں ہوئی اور یہ دیوی اور دیوتاؤں کی آغوش میں پلا۔ اسی لئے اس پر مذہبی رنگ روغن چمکتا رہا۔ یونان کا پہلا ڈراما نگار (Aeschylus) اسی ڈگر پر چلتا رہا۔ اس کے زمانہ میں اشخاص ڈراما صرف دو ہوتے تھے۔ اور اس کی حیثیت زیادہ تر مکالمہ کی تھی۔ اس کے بعد (Sophocles) نے اس زلف کی مشاطگی کی۔ اس نے ایک قدم آگے بڑھایا اور کرداروں کی تعداد کو تین تک پہنچایا (Euripides) ہی پہلا ڈراما نگار ہے جس نے یونانی اسٹیج کی تنظیم کی۔ اب تک اشخاص ڈراما دیوی یا دیوتا ہوتے تھے لیکن اس منچلے نے پرانی لکیر پیٹنے سے انکار کیا اور اشخاص ڈراما کیلئے انسانی شخصیتوں کو

منتخب کیا۔ اسی وقت سے ڈراما نے دن دونی رات چوگنی ترقی شروع کی۔
۲۔ رفتہ رفتہ ڈراما نے مذہبی حدود توڑے اور زندگی کے دوسرے
اہم شعبوں میں مداخلت شروع کی بالآخر ڈراما انسانی ذہنیتوں، رجحانات
اور خیالات کا ترجمان ہوگیا اور یہیں سے دراصل اس صنف کی مقبولیت
پر ہر دلعزیزی کی مہر لگ گئی۔ قوم کی اصلاح تہذیب و تمدن کی درستی۔
معاشی اور سیاسی ترقی اور جذبات و احساسات کی بیداری کے سلسلہ میں
اس کو آلہ کار بنایا گیا۔ آہستہ آہستہ اس کا دامن اتنا وسیع ہوا کہ زندگی
کی کوئی ضرورت ایسی نہیں رہی جس کی کہ اس میں سمائی نہ ہوئی ہو۔ آج
ڈراما کو تنگی موضوع۔ کوتاہی خیال اور وسعت نظر کی شکایت نہیں۔ اور
وہ برابر ترقی کے زینے طے کرتا چلا جا رہا ہے۔ وہ دن دُور نہیں جب کہ
ڈراما ادبیات اور فنون لطیفہ میں نسبتاً زیادہ ممتاز جگہ حاصل کرے۔

ڈراما کی قسمیں

ڈراما کے دو اصناف حزنیہ اور طربیہ گو بظاہر علیحدہ علیحدہ دکھائی دیتے ہیں لیکن بعض موقع پر ایک کو دوسرے سے جدا کرنا مشکل نظر آتا ہے مثلاً بعض "مسئلہ خیز ڈرامے" (Problem Plays) ایسے ہیں جن کا انجام اچھا ہوتا ہے اور بعض ایسے کہ جن کا برا لیکن موت پر خاتمہ نہیں ہوتا۔ بعض ڈرامے انصاف شعری (Poetic justice) پر مبنی ہوتے ہیں جن میں نیک کردار ہر آفت سے بال بال بچ جاتے ہیں اور برے کردار اپنے کئے کی سزا بھگت کر لقمۂ اجل ہو جاتے ہیں۔ بعض ڈراموں میں نیک کردار بھی موت کے چنگل میں پھنس جاتے ہیں جیسا کہ (The Winter's Tale) میں ہوا لیکن خاتمہ المناک نہیں ہوتا۔ بعض ڈراموں میں حزنیہ اور طربیہ تاثرات پہلو بہ پہلو نظر آتے ہیں۔ اس طرح سے کہ نہ اس کا اقتدار اور نہ اس کا غلبہ۔ شیکسپیر کی طرح بعض حزنیہ ڈراموں میں طربیہ حصہ مستقل طور پر

قصہ کا جزو نہیں ہوتا۔ اور جو بقول (Neoclassic School)
والوں کے حزنیہ کے اثرات کو تباہ کرتا ہے اور حزنیہ فضا کی متانت
میں خلل انداز ہوتا ہے لیکن بقول (Romantic School) کے
پیرووں کے رنج و غم کو واقعی رنگ میں دکھا کر حزن و ملال کی موجوں میں
تلاطم پیدا کرتا ہے۔ اس نہج کے ڈراموں میں طربیہ اور حزنیہ کا ایک دوسرے سے
سے علیحدہ کرنا ناخن کا گوشت سے جدا کرنا ہے۔ کیونکہ وہ ایک دوسرے
اکثر مواقع پر اس طرح پیوست ہو گئے ہیں اور ایک دوسرے میں کچھ اس طرح
جاگزیں ہو گئے ہیں کہ ایک کی جگہ دوسرے میں خود بخود پیدا ہو گئی اگر ہم اس
وقت یہ مان لیں کہ حزنیہ کا انجام عام طور پر برا ہوتا ہے اور طربیہ کا عام
طور پر اچھا۔ اگر (Drame) عام طور پر نہ حزنیہ نہ طربیہ۔ اگر حزن انگیز
طربیہ میں عام طور پر حزن و طرب پہلو بہ پہلو تو ڈراما کے اصناف کا ایک دھندلا
سا خاکہ پیش کرنے میں سہولت ہوگی۔ لیکن یہ ہمیشہ یاد رہے جیسا کہ اوپر
بیان کیا جا چکا ہے کہ ایک صنف دوسری صنف میں غیر محسوس طریقہ پر
داخل ہو کر بعض دفعہ گھل مل اور بعض دفعہ گم و ضم ہو جائیگی۔ بہرحال کچھ ہونا بالکل
نہ ہونے سے غنیمت ہے اس لئے حسب ذیل نامکمل تقسیم ہی پیش کی جاتی ہے ممکن ہے
کہ بعض پیچیدگیوں کو سمجھنے میں سہولت ہو:۔

۱۔ حزنیہ جس میں طرب کا کوئی عنصر شامل نہ ہو مثلاً (Oedipus, Othello)

۲۔ حزنیہ جس میں طرب کا خفیف سا عنصر ہو۔ قصہ کا جزو نہیں بلکہ گرانی کو دور کرنے یا تقابل کی مدد سے تاثرات میں تلاطم پیدا کرنے کے لیے مثلاً Hamlet, Macbeth

۳۔ حزن انگیز طربیہ جس میں حزن و طرب دونوں پلّے برابر کے ہوں۔

۴۔ حزن انگیز طربیہ جس میں ذیلی مزاحیہ قصہ اصلی سنجیدہ قصہ کے ماتحت ہو۔

۵۔ حزن انگیز طربیہ جس میں طرب اصلی قصہ ہو اور حزنیہ داستان ذیلی حیثیت رکھتی ہو مثلاً Much ado about nothing, The Winter's Tale)

۶۔ وہ ڈرامے جن میں انصاف شعری کا خیال رکھکر اچھے کرداروں کو باقی رکھا گیا ہو اور برے کرداروں کو تباہ کیا گیا ہو۔ مثلاً (The Conquest of Granade)

۷۔ وہ (Drames) جن کا انجام اچھا ہو مثلاً (The road to ruin)

۸۔ وہ (Drames) جن کا انجام پوری طرح اچھا نہ ہو مثلاً (The merchant of Venice)

۹۔ وہ (Drame-comedy) جن میں متین اور شگفتہ پلاٹ ساتھ ساتھ ہو مثلاً (Secret Love)

۱۰۔ وہ طنزیہ طربیہ جس کا انجام انصاف شعری پر ختم ہوتا ہو مثلاً (Volpone)

۱۱۔ وہ طربیہ جس کا انجام بھی اچھا ہو۔ اور جس کا مکالمہ اور قصہ بھی ظرافت آمیز مثلاً (The way of the world)

برگسان (Bergson) کا خیال ہے کہ (Drama) عموماً شخصیتوں سے تعلق رکھتا ہے اور طربیہ طبقہ سے طربیہ کا دارو مدار تماشائیوں کی بے حسی پر منحصر ہے جہاں ان میں ہمدردی کا احساس ہوا ہنسی کا جذبہ کافور ہوگیا اور ہمدردی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ ان کی آنکھوں کے آگے نمونے (Types) نہیں بلکہ شخصیتیں (Personalities) پیش ہوں۔ بلاشبہ انسان جوں جوں بربریت کے دور سے گزرتا گیا اس کے احساسات اور مذاق میں بھی تدریجی ترقی ہوتی گئی اور جس کو وہ پہلے قابل رحم نہ سمجھتا تھا وہی چیز اس کو اب خون کے آنسوں رلاتی ہے۔ ریچھوں کی لڑائی۔ مرغ بازی۔ اور بٹیر بازی۔ وغیرہ کا سولھویں صدی عیسوی تک اسپورٹس میں شمار تھا۔ لیکن بیسویں صدی میں لوگوں کے خیالات بالکل ہی بدل گئے۔ یہ احساس کی ترقی اور جذبات کی بیداری ار تیزی کے ساتھ قابل حصول مزاحیہ نظاروں کا خاتمہ کرتی ہیں۔ وہ مزاح جو سولھویں اور سترھویں صدی کے مغربی اسٹیج

پرہر دلعزیز تھا آج بیسویں صدی کے تماشائی اس کو دیکھ کر ناک بھوں چڑھاتے ہیں اور ہر اسٹیج پر برنارڈ شا کا طوطی بولتا نظر آتا ہے

طنز اور طربیہ طنز نگار معلم اخلاق نہیں ہو سکتا اسی نقطہ نظر سے جس سے کہ اسٹیل (Steele) معلم اخلاق نظر آتا ہے۔ حقیقی معلم اخلاق ہمیشہ احساس کو ابھارتا ہے نہ کہ شعور کو۔ اور طنز نگار شاید ہی جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے۔ طنز کی جھلک اتنی ہلکی ہونی چاہئے کہ وہ بہ مشکل ہنسی کی رنگینی میں پہچانی جا سکے۔ کیونکہ طنز اکثر و بیشتر قہقہوں کی گونج میں ڈوب جاتا ہے لیکن اس میں بھی کچھ نہ کچھ حقیقت ضرور ہے کہ ہم طنز پر اتنا نہیں ہنستے جتنا کہ مزاح پر اور اگر ہم ہنستے بھی ہیں تو اس مزاحیہ اسلوب پر جس میں کہ طنز پوشیدہ ہے۔

ظرافت جو جسمانی اوصاف سے پیدا کیگئی ہو۔ گھٹیا ترین قسم کی ظرافت وہ ہے جو جسمانی اوصاف کی مدد سے طربیہ میں پیدا کیگئی ہو۔ بھانڈ۔ نقال اور سرکس کے مسخرے اسی ذریعہ سے تماشائیوں کو خوش کرتے ہیں۔ ضرورت سے زیادہ موٹاپا یا دبلاپا یا حد درجہ کی اونچی ناک یا اسی قسم کی دوسری جسمانی بدنمائیاں دیکھنے والوں کو بے قابو کر دیتی ہیں بشرطیکہ بنظاہر ہو کہ اداکار کے سارے اعضا اس کے قابو اور اختیار سے باہر ہیں اور یہ ان سے اس طرح کام نہیں لیسکتا جس طرح کہ وہ چاہتا ہے

یا کوئی دوسرا ایسکتا ہے جسمانی ادھان کے علاوہ لباس کی خصوصیت بھی تماشا تیوں کیلئے طرفہ تماشا ہوسکتی ہے۔ عجیب غریب قطع و برید یا عجیب و غریب رنگ کا لباس بھی بعض دفعہ ہنساتے ہنساتے لٹا سکتا ہے۔ اس قسم کی ظرافت کی عمدہ مثال (Fancy dress) ہوسکتی ہے۔ اس کے علاوہ مرد اگر عورت کا لباس زیب تن کرے یا عورت مرد کا لباس پہنے تو بھی دیکھنے والوں کیلئے کافی ہنسی کا سامان فراہم ہوسکتا ہے۔ تماشائی اس وقت بھی ہنستے ہنستے دوہرے ہوجاتے ہیں جب وہ اسٹیج پر ایک بہت لمبا شوہر اور ایک بہت پست قد بیوی یا بہت دبلا شوہر اور بے انتہا موٹی بیوی یا اس قسم کی دوسری چیزیں دیکھتے ہیں۔ اس کی دلچسپ مثال شکسپیر کے مشہور ڈراما (A Midsummer Night's Dream) میں

(Bottom) اور (Titania)

میں ملسکتی ہے۔ اور ایک وہ وقت بھی ہنسی کا ہوتا ہے جب ایک خوش رو نوجوان ایک کالی کلوٹی بھدی بدنما عورت سے اظہار عشق کرتا ہے اور اس کے حسن کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملاتا ہے۔

ظرافت جو سیرت اور کردار سے پیدا کیگئی ہو۔ حالانکہ طربیہ انفرادیت اور شخصیت سے اس طرح تعلق نہیں رکھتی جس طرح کہ حزنیہ۔ لیکن سیرت و کردار کے نمونے اس کی بنیاد سمجھے جا

ہیں۔ درحقیقت کردار کی موجودگی ہی طربیہ کو مذاقیہ (Farce)
سے جدا کرتی ہے۔ ذہنی بے اعتدالی مزاحیہ نگار کے لئے نعمت غیر مترقبہ
ہوتی ہے۔ یہ بے اعتدالی عیب ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی۔ لیکن اس کا
حماقت ہونا ضروری ہے۔ بقول مسٹر "سلی" (Sully)
کے اس قسم کی ظرافت عیب تک ہی محدود نہیں رہتی ہنسی کا تعلق
ہر اوس چیز سے ہے جو اپنے مرکز سے ہٹی ہوئی ہو یا اوس پر ضرورت سے
زیادہ رنگ آمیزی کیگئی ہو۔ چنانچہ اس کا تعلق حسن و عیب دونوں سے
یکساں ہے۔ بشرطیکہ ان کے اصلی خدوخال پر ضرورت سے زیادہ رنگ
آمیزی کیگئی ہو۔ ایک ہی کردار میں اندرونی نامطابقت یا دو کرداروں
میں ظاہری تصادم بھی بسا اوقات ظرافت کا سامان مہیا کرتے ہیں۔
آخر الذکر عام طور پر زیادہ ہر دلعزیز ہے۔ یہ تصادم بعض دفعہ ایک ہی
سیرت کے دو کرداروں کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اور بعض دفعہ اختلاف
سیرت کی وجہ سے۔ مثلاً اگر ایک کردار گپ باز ہے اور دوسرا بھی اس
سے کسی طرح کم نہیں تو دونوں کا عجب دلچسپ تصادم ہوگا۔ یہ اس کو
گپ بازی کے میدان میں نیچا دکھانے کی کوشش کریگا اور وہ اس کو
اسی کے میدان میں پچھاڑنے کی فکر۔ دوسرے قسم کا تصادم اس وقت
پیش آئیگا جب کہ ایک گپ باز کے مقابلہ میں ایک گپ سے نفرت

کرنیوالا اور کھری کھری سنانیوالا موجود ہوگا۔ ایسی صورت میں اجتماع ضدین کا
کا لطف حاصل ہوگا۔

ظرافت جو موقع اور مقام کی وجہ سے پیدا کی گئی ہو۔

حالانکہ ہر طربیہ کی تہ میں مزاحیہ موقع اور مقام کی جھلک نمایاں رہتی ہے

لیکن یہ یاد رہے کہ وہ طربیہ جو محض مزاحیہ مقام اور موقع پر مبنی ہو،
آگے چل کر ایک مذاقیہ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی یہ بھی صحیح ہے کہ
تماشائیوں کی نظر میں سیرت و کردار سے زیادہ مزاحیہ موقع اور مقام کی
متلاشی ہوتی ہیں۔ اور یہی دو چیزیں انہیں الفاظ یا کردار سے زیادہ خوش کرتی
ہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس قسم کی ظرافت محدود ہوتی ہے۔
اس موقع پر یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اسٹیج پر مزاحیہ موقع اور مقام
دیکھنے والوں کو جامہ سے باہر کر دیتا ہے۔ لیکن یہی طربیہ کتابی صورت میں پڑھنے والوں
کو اتنا خوش نہیں کر سکتی۔ ان کی نظریں کردار اور الفاظ پر گڑی ہوتی ہیں۔ اور یہ
ظاہر ہے کہ ڈراما دیکھنے والوں کی تعداد سے پڑھنے والوں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے۔

ظرافت جو عادات و اطوار کی وجہ سے پیدا کی گئی ہو۔

اوصاف جسمانی سیرت و کردار موقع و مقام کا تعلق عادات و اطوار کے ساتھ

چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عادات و اطوار
موقع و مقام الفاظ اور سیرت و کردار کے ذریعہ سے ظاہر ہوتے ہیں لیکن

بعض دفعہ دیکھا گیا ہے کہ ان تمام چیزوں سے الگ ہو کر بھی عادات و اطوار اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد علیحدہ بناتے ہیں۔ دعوت شیراز کے موقع پر ایک ایک دانہ گن گن کر لقمہ اٹھانیوالا ــــــ خون پسینہ ایک کرکے روٹی کمانیوالوں کی جماعت کو ایک ایسا مخاطب کرنیوالا جو بغیر ہاتھ پاؤں ہلائے باپ دادا کی جاگیر پر توند بڑھا رہا ہے۔ یا ایک بے انتہا فیشن پرست مجمع کی رہبری کرنیوالا ایسا شخص جو نیم برہنہ ہے بجائے خود ہنسی کا ایک گول گپا ہو جائے گا۔ عادات و اطوار کی بیگانگی تہذیب و شائستگی کا بُعد اور ذہنیتوں کا اختلاف ظرافت کا ایک سبب ہو سکتا ہے

ظرافت جو الفاظ کی وجہ سے پیدا کی گئی ہو۔

حرکات اور الفاظ سیرت و کردار کے اظہار کا آلہ ہیں۔ مزاحیہ عنصر کے اجاگر کرنے میں دونوں کا برابر کا حصہ ہے گو حرکات اکیلے بھی دل خوش کن ہو سکتے ہیں مثلاً چارلی چپلن کا خاموش فلم لیکن اگر الفاظ بھی ان کے ساتھ ساتھ ہوں تو سونے پر سہاگہ ہو اور دونا لطف آئے یہ محض اسٹیج کی حد تک ہے اگر کوئی شخص کتب خانہ میں بیٹھا مطالعہ کر رہا ہو تو اُسے اداکار کے حرکات کا کیا خاک لطف آ سکتا ہے اس کی تفریح کے دارومدار کا ذریعہ مکالمہ کے الفاظ ہیں۔ اگر ان میں جان ہوتی تو اس کی باچھیں کھل گئیں نہیں تو ابروؤں پر بل پڑ گئے۔ علاوہ اس کے جدید اسٹیج پر

الفاظ ہی کا طوطی بولتا نظر آتا ہے اور الفاظ ہی کی موزونیت پر حرکات کا دارومدار رکھا گیا ہے۔ اس قسم کی ظرافت کا بہترین نمونہ شریڈن (Sheridan) کی "مسز مالاپراپ" (Mrs. Malaprop) میں مل سکتا ہے۔

حزنیہ — اب ہم چاہتے ہیں کہ طربیہ کی حدود سے نکل کر حزنیہ کی زمین پر قدم رکھیں یہ تو ہم دکھا چکے ہیں کہ ظرافت کن کن طریقوں سے پیدا کی جا سکتی ہے پہلے ہم یہ سمجھ لیں کہ حزن ہے کیا چیز؟ انسان اور انسان میں دل و دماغ اور دل و دماغ میں تاثرات۔ اور تاثرات کے سبب خوشی و غم کے جذبوں کا ظہور خوشی اور غم اس قدر توام ہیں۔ ایسے ملے جلے ہیں اور اتنے لگ بھگ ہیں کہ بعض دفعہ ایک ہی خیال سے کبھی خوشی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور کبھی رنج کا مثلاً ایک لحیم شحیم موٹا تازہ بے ڈول شخص لڑھکتا ہوا چلا آئے۔ پاؤں پھسلنے کی وجہ سے فرش پر چت گر پڑے تو دیکھنے والا بیساختہ قہقہہ لگاتا ہے اور اگر ایک نحیف و زار بیمار و ناتوان ڈگمگاتا ہوا آئے اور بے قابو ہو کر گر پڑے تو وہی دیکھنے والا ہنسنے کی بجائے رو پڑتا ہے۔ گرنا تو ایک ہی فعل ہے اور اس سے یہ دو متضاد جذبے پیدا ہونا کیا معنی؟ اگر گرنے کا فعل ہی واحد ذریعہ ہوتا جذبات کے پیدا کرنے کا تو یقیناً ہر دو صورتوں میں ایک ہی نتیجہ نکلتا۔ چونکہ نتیجے مختلف ہیں اس لیے

معلوم ہوا کہ اس فعل کیساتھ کوئی اور چیز بھی شریک ہے جس پر اختلاف کا انحصار ہے۔ تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ گرنے والے کی شکل ہی دراصل اختلاف کا باعث ہوئی پہلی دفعہ چونکہ شخصیت مضحکہ خیز تھی اس لئے ہنسی رُک نہ سکی۔ اور دوسری دفعہ چونکہ شخصیت قابل رحم تھی اس لئے حزن کا باعث ہوئی۔ البتہ فعل نے اتنا ضرور کیا کہ ہنسی اور حزن کے جذبوں کو اکسا دیا اور ان میں زیادتی کردی۔ مثلاً اگر موٹا گرتا نہ تو اس قدر ہنسی کا باعث نہ ہوتا۔ اس طرح اگر بیمار اور ناتوان گرتا نہ تو اس قدر ہمدردی کا سبب نہ ہوتا۔

برخلاف اس کے اس موٹے تازہ آدمی کو اگر کوئی جلاد کی ننگی تلوار کے نیچے تڑپتا دیکھے اور یہ ظاہر ہو کہ بے قصور و بے خطا اس پر ظلم ڈھایا جا رہا ہے تو یقیناً دیکھنے والے کا دل پانی ہو جائیگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی مضحکہ خیز شخصیت اس کی بے گناہ سیرت کے اندر جذب ہو کر رہ جائے گی۔ اور اس موقع پر دیکھنے والے کی نظروں سے شخصیت چھپ جائے گی اور پاکیزہ سیرت کے سوائے کوئی چیز نمایاں نہ رہیگی۔ شخصیت پر ہنسی آنے کے عوض اس کی سیرت پر رونا آئیگا۔ پس ظاہر ہوا کہ ہمدردی کبھی فعل سے پیدا ہوتی ہے۔ کبھی شخصیت سے۔ کبھی سیرت سے۔ اور اسی طرح کبھی الفاظ سے۔ آخر الذکر کی بہترین مثال

شاید (The Fool in King Lear) ہے۔ یہ مسخرہ جتنا ہنساتا
ہے اس سے زیادہ رُلاتا ہے۔ ظاہری وضع قطع ظرافت آمیز ہونے کے
باوجود اس کے الفاظ تیر و نشتر کی طرح دل میں چبھتے ہیں۔

حزن جو ہیرو کے کردار سے
پیدا کیا گیا ہو۔

یہ ظاہر ہے کہ ہر کردار اپنے ماحول سے
متاثر ہوتا ہے بلکہ اکثر دفعہ ماحول
کا رنگ ہی کردار کے خد و خال پر جھلکنے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حزنیہ
ماحول میں جو کردار بھی پیش کیا جائے گا اس کی شخصیت حزنیہ رنگوں
میں ڈوب کر مجسم حزن ہو جائے گی۔ دیکھنے والے اور پڑھنے والے دونو
پر بھی اس کا یکساں اثر ہوتا ہے۔ اسی طرح حزنیہ کی ایک قسم وہ ہے جس
میں اس کے سب سے زیادہ نمایاں کردار یعنی ہیرو کو رنجور بتانے کیلئے
اس کا اور اس کے ماحول کا تعلق یکساں طور پر حزنیہ دکھایا جاتا ہے
تاکہ اس کی سیرت اور صورت دونوں ماحول میں ڈوب کر ڈراما کو
حزنیہ بنائیں۔ اس طریقہ میں زیادہ تر داخلی تصادم (Inner
Conflict) کو دخل ہے۔ کیونکہ ڈراما نگار کا مقصد
ہیرو کے چہرے کو ماحول کا آئینہ دار بنانا ہوتا ہے اور ظاہر ہے کہ
نفسیاتی اصول کی پیروی میں حزنیہ ماحول کا اثر جو دل و دماغ پر ہوتا
ہے اس کا اظہار داخلی کشمکش سے تعلق رکھتا ہے۔

حزن جو ہیرو کے کردار کو ماحول کیخلاف دکھاکر پیدا کیا گیا ہو۔

بعض دفعہ حزنیہ میں ہیرو کا کردار اپنے ماحول کے سراسر خلاف دکھایا جاتا ہے۔ اور اس سے جو تصادم پیدا ہوتا ہے۔ اس کو حزنیہ کا مقصد سمجھا جاتا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں شیکسپیر کے چاروں مشہور حزنیہ ڈراموں میں ملسکتی ہیں مثلاً ہملٹ کو ایک ایسے ماحول میں پیش کیا گیا جو چاہتا ہے کہ ہیرو آزاد راشے اور بلا تکلف قوت ارادی پر قادر ہو لیکن ہملٹ کے کردار کو ڈرامانگار ایک سوچ بچار کرنے والا گومگو کے کیفیات میں مبتلا ہیرو پیش کرتا ہے۔ "کنگ لیئر" (King Lear) میں ماحول کا تقاضا ہے کہ ہیرو سوچ سمجھ کر اور پھونک پھونک کر قدم رکھے۔ لیکن اس کے بالکل برخلاف "کنگ لیئر" جلد باز اور ہٹ دھرم دکھایا گیا۔ "اتھلیو" (Othello) کا ماحول چاہتا ہے کہ ہیرو تنگ نظر اور حاسد نہ ہو لیکن شیکسپیر ایک انتہائی درجہ کے رشک و حسد میں مبتلا غیر مطمئن اور بدگمان کردار کو ہیرو بناتا ہے میکبتھ (Macbeth) کا ماحول حرص و آز سے پاک ہیرو چاہتا ہے مگر میکبتھ اس درجہ حریص اور لالچی نظر آتا ہے کہ جائز و ناجائز طریقے اس کو اپنی مقصد براری سے روک نہیں سکتے۔

اگر ماحول اور ہیرو میں تصادم عمل میں نہ آتا تو یقیناً شیکسپیر کی حزنیہ وہ درجہ حاصل نہیں کر سکتی جس پر وہ آج فائز ہے۔ علاوہ اس کے ایک چیز گرہ میں باندھ رکھنے کے قابل یہ بھی ہے کہ اگر "ہملٹ" کو "لیئر" کے ماحول میں ظاہر کیا جاتا یا "اتھیلو" کو "میکبتھ" کی جگہ پر یا اس کے برخلاف تو حزنیہ تاثرات اتنے گہرے اور فنی نقطہ نظر سے اتنے مکمل پیدا نہیں کیئے جا سکتے تھے۔ پس ظاہر ہے کہ حزنیہ فضاء یا تو ماحول اور ہیرو کی مطابقت سے پیدا ہو سکتی ہے یا مخالفت سے۔

قصہ اور کردار | ارسطو نے ڈراما کے چھ حصہ کیئے۔ قصہ۔ کردار۔ الفاظ۔ خیال۔ آرائش۔ اور موسیقی اور ان سب میں زیادہ اہمیت قصہ کے تسلسل کو دی۔ کیونکہ اس کے خیال میں حزنیہ نقل ہے انسانوں کی نہیں بلکہ افعال کی۔ ایسے افعال کی جو زندگی کی تگ و دو میں انسان سے سرزد ہوتے ہیں۔ زندگی کی ابتداء اور انتہا انسانی افعال ہیں اور در اصل انہیں افعال پر کامیابی اور ناکامی کا دارومدار ہے۔ دوسرے الفاظ میں افعال ہی اسباب ہیں طربیہ اور حزنیہ کے۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بغیر قصہ کے چاہے وہ کس قدر موہوم ہی کیوں نہ ہو کوئی ڈراما وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ ڈراما حقیقت میں ایک ایسے قصہ کا نام ہے جو مکالمہ کی شکل میں بیان

کیا گیا ہو۔ لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ قصہ ڈراما کا سب سے زیادہ اہم حصہ ہے۔

اگر ہم ارسطو کے زاویہ نظر سے دیکھیں تو ڈراما کا ایک اور رخ نظر آتا ہے یعنی یہ کہ ڈراما صرف ان الفاظ کے مجموعہ کا نام نہیں ہے جو مختلف اداکاروں کی زبان سے ادا ہوتے ہیں بلکہ الفاظ کے اس مجموعہ کا بھی نام ہے جو صفحہ قرطاس پر پیش نظر ہوتے ہیں۔ اسٹیج پر کامیاب ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ڈراما میں قصہ کا حصہ زیادہ دلچسپ ہو۔ نہ صرف دَورِ قدیم کے تماشائیوں کی نظریں قصہ میں ڈوب جاتی تھیں۔ بلکہ دورِ حاضرہ کے بھی مہذب تماشائیوں کی آنکھیں زیادہ تر قصہ میں تسلسل، دلچسپی اور کشش ڈھونڈتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہملٹ کو لیجئے۔ ہملٹ کے خیال سے فوراً ہماری نظروں کے آگے اس کا کردار اور اس کی طول طویل تقریریں پھر جائینگی۔ اس کے بعد دوسرے غیر اہم کردار ـــــ بھوت کا چپکے سے چلنا ـــــ اس کے بعد تماشا در تماشا۔ اور آخر میں گورکنوں کے منظر کا خیال آئیگا۔ ہملٹ کی حقیقی عظمت مطالعہ کی حد تک در اصل کردار الفاظ اور ماحول میں پوشیدہ ہے نہ کہ قصہ اور واقعہ میں۔ لیکن اسی ہملٹ کی اسٹیج پر کامیابی قصہ پر منحصر ہے۔ انتقام کا انوکھا اور دلچسپ طریقہ اور واقعات کا تسلسل بڑی حد تک اس کی

اسٹیج کی کامیابی کا باعث ہے۔
اس طرح ہمیں ایک بڑی مشکل سے دوچار ہونا پڑتا ہے کہ آیا ڈراما ادبیات کا جز ہونا چاہئے یا تھیئٹر کی پیداوار۔ اس کا تعلق اول الذکر سے زیادہ ہونا چاہئے یا آخر الذکر سے؟

سیرت نگاری کا باطن پر اثر محقق جانتے ہیں کہ ہر اعلیٰ درجہ کا حزنیہ ڈراما جو تماشائیوں اور مطالعہ کرنیوالوں کی نظروں میں کامیاب ہوتا ہے ظاہری اور باطنی دو رخ رکھتا ہے اور اسی طرح ہر طربیہ ڈراما دو پہلو۔ مذاقیہ اور مشتقیہ (Farce & melodrama) باطن نہیں رکھتے۔ صرف ظاہری چمک دمک ان کی کامیابی کا باعث ہوتی ہے۔ برخلاف اس کے عمدہ حزنیہ یا اچھا طربیہ ڈراما تماشائیوں کی تواضع کیلئے ظاہری سامان بھی مہیا کرتا ہے۔ اور مطالعہ گھر میں عمیق نظر ڈالنے والوں کی بھی دلبستگی کیلئے باطنی کشش۔ یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ تماشائی ظاہری طمطراق شان و شکوہ اور قصہ کی رنگینی سے زیادہ محظوظ ہوتے ہیں اور پڑھنے والے ڈراما کی باطنی خوبیوں پر غائر نظر ڈالتے ہیں۔ تہذیب اور شائستگی اور علم و فن کی ترقی کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی آنکھیں بھی گہرائیوں میں ڈوبنے لگی ہیں۔ اور وہ ہر ظاہر کے باطن پر بھی ایک نظر گو کہ وہ اچٹتی ہوئی ہی کیوں نہ ہو ضرور ڈالتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ موجودہ

دور کے ڈراموں میں زیادہ تر باطنی اوصاف کا خیال رکھا جانے لگا ہے۔ اس کے علاوہ یقیناً ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ڈراما دیکھنے والوں سے پڑھنے والوں کی تعداد زیادہ ہے۔ پروفیسر (Vaughan) کے الفاظ میں نفسیاتی تجزیہ کے خیال نے باطنی اوصاف کی طرف لوگوں کی توجہ کو زیادہ مبذول کیا۔ ڈراما نگاروں نے نفسیات کا مطالعہ اپنے فن کی تکمیل کیلئے ضروری سمجھا اور نئے نئے اصولوں کو اپنے ڈراما کے ذریعہ مروّج کیا ایسے صاحب دماغوں میں ابسن (Ibsen) خاص شہرت رکھتا ہے اور اس سے قریب کے زمانہ میں "میٹرلنک" (Maeterlinck) نے اپنے فلسفیانہ نظریوں اور نفسیاتی تجزیوں سے ڈراموں کو تحت الشعور کی دنیا (Sub-conscious world) میں جا بسایا۔

اپنے ایک مضمون میں وہ لکھتا ہے:۔

"جب میں تھیٹر جاتا ہوں تو ایسا محسوس کرتا ہوں گویا کہ چند گھنٹے میں اپنے اسلاف کے ساتھ گزار رہا ہوں جو زندگی کے متعلق قدیم نظریئے رکھتے ہیں اور ان کے خیالات میرے خیالات سے کسی طرح لگا نہیں کھاتے۔ اس طرح اُن میں اور مجھ میں اختلافات کی ایک عمیق خلیج حائل ہے۔ میں ــــــ ایک بیوفا شوہر کو دیکھتا ہوں جو اپنی بیوی کو قتل کر رہا ہے۔ ایک عورت اپنے عاشق کو زہر دے رہی ہے۔ بچے اپنے

باپ کو قتل کر رہے ہیں۔ باپ اپنے لڑکوں کو قتل کر رہا ہے۔ ایک لڑکا اپنے باپ سے بدلہ لے رہا ہے۔ مقتول بادشاہ۔ آبرو باختہ لڑکیاں۔ مقید شہری —— مختصر یہ کہ رسم و رواج کے انتہائی منازل۔ وحشت انگیز خونخواری اور ظاہری غیر ضروری اور مادی تکالیف سے میری آنکھیں دو چار ہوتی ہیں۔ قتل۔ خون۔ رنج و غم سب کے سب ظاہری ہوتے ہیں۔ میں کیا سیکھ سکتا ہوں ان شخصیتوں سے جو صرف ایک معینہ اور مقررہ خیال رکھتے ہیں اور جن کے زندہ رہنے کیلئے وقت اور موقع باقی نہیں رہتا؟ کیونکہ ان کا ایک رقیب ان کے درپئے آزار ہوتا ہے یا خود ان کی معشوقہ مقررہ نفسوں سے بڑھکر ایک سانس نہیں لینے دیتی"؟

موجودہ زمانہ میں قتل و خون کی حزنیہ سے ڈراما نگار اپنا قلم آلودہ کرنے کی بجائے رنج و الم کے باطنی کیفیات کو نفسیاتی اصول پر ظاہر کرنا بہتر سمجھتا ہے دورِ حاضرہ تحت الشعور کی دنیا میں گم سُم ہے۔ اور اسی لحاظ سے تھیٹر کو اپنی ضروریات کے مطابق بدل رہا ہے۔

باطنی اوصاف کا خیال بعض قدیم ڈراما نگاروں نے بھی رکھا ہے طربیہ میں اس کی بہترین مثال شاید (Congrave) کا ڈراما (The way of the world) ہے۔ جو باوجود انگریزی طربیہ میں ایک خاصہ کی چیز ہونے کے اسٹیج پر ناکام رہا کیونکہ

اس کی ظرافت زیادہ تر باطنی ہے اور ظاہر ہے کہ اس زمانہ کے تماشائیوں کی ظاہر بین نظروں میں اس کی خاطر خواہ وقعت نہ ہوئی اور نہ ہو سکتی تھی۔ برخلاف اس کے پڑھنے والوں کی متجسس نگاہوں نے اس کے اوصاف کو پالیا۔

تصادم (Conflict) تصادم کے بغیر ڈراما کا وجود ناممکن ہے۔ حزنیہ میں خارجی تصادم زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ دو کرداروں کا تصادم یا دو دماغوں کا۔ یا ایک کردار اور ایک خفیہ قوت کا تصادم قدیم یونانی ڈراما میں زیادہ مروج تھا۔

داخلی تصادم (Inner Conflict) داخلی تصادم کا رواج (Restoration Drama) سے شروع ہوا۔ شیکسپیر کے بعض ڈراموں میں بھی اس کا وجود پایا جاتا ہے اور مارلو (Marlowe) ڈرائی ڈن (Dryden) اور فرانسیسی ڈراما نگار (Racine) نے بھی اس کا ایک حد تک خیال رکھا۔

میٹرلنک (Maeterlinck) کے پیروؤں نے خارجی اور داخلی تصادم کو پہلو بہ پہلو جگہ دی۔ لیکن اس زمانہ کا داخلی تصادم شیکسپیر سے بالکل علیحدہ ہے۔ یہاں تصادم محبت اور عزت یا خیالات یا جذبات میں نہیں پایا جاتا بلکہ تصادم شعور اور تحت الشعور یا مادیت اور

روحانیت میں پایا جاتا ہے۔

طربیہ میں تصادم | تھیٹر کی ظرافت کا ایک عام ذریعہ عوام اور خواص کا تصادم ہے یعنی یہ کہ عام کرداروں کے مجمع میں ایک خاص شخصیت کا ایک تماشہ نظر آتا ہے۔ "برگساں" اسی سے متعلق ایک جگہ لکھتا ہے کہ ظرافت اپنی نوعیت میں سماجی ہے۔ اور ایک مخصوص سوسائٹی کا دوسری مخصوص سوسائٹی سے تصادم یا ایک خاص جماعت میں کسی اجنبی کا وجود ہنسنے ہنسانے کا خاص ذریعہ ہے۔ طنز بھی بعض جگہ اس میں شامل ہو جاتا ہے کیونکہ طنز کو طربیہ سے علیحدہ کرنا ذرا مشکل ہے (Terence) کا بوڑھا باپ (Moliere) کا (Tartuffe) شیکسپیئر کا (Polmius) (Sheridan) کی (Mrs. malaprop) — یہ سب عام سوسائٹی کے خلاف اپنی اپنی خاص شخصیت رکھتے ہیں۔ ایک ایسی سوسائٹی جس میں سب کے سب (Polonius) ہوں۔ یا ایک ایسا مجمع جس میں ہر فرد (Mrs. malaprop) ہو یا ایک ایسی دنیا جس میں سب کے سب (Tartuffe) ہوں ہرگز ہنسنے ہنسانے کی جگہ نہیں ہو سکتی کیونکہ جب ایک حمام میں سب ہی ننگے ہوں گے تو کس کو کس پر ہنسنے کا موقع ملیگا؟

جب تک شخصیت نمایاں مخصوص اور عجیب نہ ہو گی۔ نظروں کو دعوت تماشہ نہیں دے سکتی۔

ہیرو کی خصوصیت | دور حاضرہ کے ڈراما نگاروں کے پیش نظر کئی راہیں کھلی پڑی ہیں۔ ان میں قابل ذکر شاید ہیرو کا ایک خاص نصب العین ایک خاص خیال یا ایک خاص طبقہ کا ترجمان ہونا ضروری ہے۔ ابسن کے ڈرامے ایسی مثالوں سے بھرے پڑے ہیں (An Evening of the people) میں (Dr. Stock-mann) کا کردار صرف طبقہ عوام کا ہی ایک فرد نہیں ہے بلکہ انسانیت کا ایک مکمل نمونہ بھی ہے وہ بیک وقت ایک جماعت اور ایک مخصوص خیال دونوں کا نمائندہ ہے۔ اور اس کی یہی خصوصیت ہے جو ڈراما کو (Norway) کے حدود سے نکال کر ساری دنیا میں یکساں طور پر نمایاں کرتی ہے۔ "گیٹے" (Goethe) کا فاسٹ بھی اسی خصوصیت کا حامل ہے (Sandon, Galsworthy, Bjornson) وغیرہ کے ڈرامے بھی ایسی مثالوں سے بھرے پڑے ہیں۔

ممکن ہے کہ یہی اصول مستقبل کے ڈراما نگاروں کی راہ میں مشعل ہدایت ثابت ہو۔ دور حاضرہ بالغ نظری اور اجتماعیت پسند خیالات کو

خاص طور سے انسانی دماغوں میں پرورش کر رہا ہے۔ ایلیزبیتھ (Elizabeth) کے زمانہ یا ۱۶۴۲ء کی خانہ جنگیوں یا ۱۶۸۸ء کی بغاوت یا اسی قسم کے دوسرے واقعات جن سے تنگ نظری کا پتہ چلتا ہے آج اچھے نہیں سمجھے جاتے۔ یا ملوکیت سے علیحدہ ہو کر مذہبی تعصب اس زمانہ میں ڈراما کا اچھا موضوع نہیں سمجھا جاتا۔ ۱۸۹۰ء سے ادبیات عالم کا رجحان تعصب اور تنگ نظری سے ہٹ کر سماجی یکجہتی اور اجتماعیت کی طرف ہونے لگا ہے۔ بعض دفعہ تو انفرادیت کے خلاف ڈراما نگاروں نے علم بغاوت بلند کیا جیسا کہ "ولیم مارس" (William Morris) نے انفرادیت کو اجتماعیت میں فنا کر دیا۔ مستقبل قریب کے ڈرامے بلیغ خیالات بے تعصبی اور سماجی یکجہتی کو موضوع قرار دینگے۔ اور کرداروں کو اپنے خیالات کا آئینہ دار بنائینگے۔ "گالزوردی" (Galsworthy) کے ڈرامے (Strife + Justice) صرف مسلہ خیز ڈرامے (Problem Plays) ہی نہیں ہیں بلکہ وہ حزنیہ ہیں جن میں دور حاضرہ کے اعتقادات اور خیالات ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں۔ جدید ادبیات میں ہم ہر جگہ دیکھیں گے کہ داخلی اور خارجی ذہنی قوتوں کو یکجا مجسم کرنے کا جذبہ روز افزوں نظر آتا ہے یہی خیالات ایک حد پر پہنچ کر "ٹامس ہارڈی"

(The) کے (Thomas Hardy)
(Dynasts) کی شکل اختیار کرلیتے ہیں۔

ڈراما میں عمومیت | ارسطو نے مورخ اور شاعر کی مختلف ذہینتوں کو یوں بیان کیا ہے "اول الذکر جو واقعات کہ گذر چکے ہیں اونھیں قلمبند کرتا ہے اور آخر الذکر جو گذر سکتے ہیں اونہیں لکھتا ہے" ڈراما نگار اُن واقعات کا ذکر نہ کرے جو ہر وقت واقع نہیں ہو سکتے یا ایسے افعال کا تذکرہ نہ کرے جو انسانوں سے سرزد نہیں ہو سکتے۔ یا اس قسم کے کردار پیش نہ کرے جن کو انسانی آنکھیں نہیں دیکھ سکیتں۔ غرض ناممکن الوقوع واقعات ڈراما کو کبھی کامیاب نہیں بنا سکتے۔ بلکہ ڈراما نگار کے پیش نظر عمومیت ہو۔ اور وہ عوام کے افعال و حرکات نمایاں کرے۔ ہر واقعہ ایسا ہو کہ وہ پہلے بھی گذر چکا ہو۔ اور موجودہ زمانہ میں بھی گذر رہا ہو اور آئندہ ہونے کا بھی امکان ہو۔

ڈراما اور تھیٹر

ڈراما کا تعلق صرف ادبیات ہی سے نہیں ہے بلکہ تھیٹر۔ اداکار۔ تماشائی۔ اور ڈراما نگار کا ساتھ چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ڈراما ادبیات کے دوسرے اصناف سے بالکل جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ دوسرے اصناف کا تعلق کسی محدود طبقہ سے نہیں ہوتا اور ان کا موضوع اتنا تنگ نہیں ہوتا۔ جتنا کہ ڈراما کا۔ مثال کے طور پر شاعری کو لیجئے۔ شاعر اپنے الہامی کیفیات سے سرشار ہوکر تخیل کے پروں کی مدد سے عالم ادراک سے بالا ہی بالا اڑتا ہے۔ ہونیوالے اور نہ ہونیوالے دونوں واقعات کو وہ اپنی سرحد ادراک سے پرے کی دنیا میں خود دیکھتا ہے اور دوسروں کو بھی اپنی آنکھوں سے دیکھنے کی دعوت دیتا ہے۔ لیکن ڈراما نگار کا مقصد اولین اپنے تماشائیوں کی مخصوص جماعت کو خوش کرنا ہوتا ہے۔ وہ کوئی ایسی چیز پیش نہیں کرسکتا

جو تخیل کی دنیا سے عالم وجود میں آ نہیں سکتی۔ بلکہ موجودات عالم کی بھی صرف
وہی چیزیں پیش کر سکتا ہے جنھیں وہ جیتی جاگتی ہنستی بولتی اور چلتی پھرتی
تصویروں کی مدد سے گوشہ اسٹیج پر دکھا سکتا ہے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ ہر
ڈراما نگار کو اسٹیج۔ اداکار۔ تماشائی اور دوسری ضروری چیزوں کا خیال
رکھنا لازمی ہے۔

تھیٹر کے نقایص ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے تھیٹر میں کوئی نقص
ہے۔ یہ نقص پہلے بھی تھا اب بھی ہے اور شاید آئندہ بھی رہے سینکڑوں
طریقے ان مختلف نقایص کو دور کرنے کے متعدد نقادوں نے بتائے۔ ان
میں سے بعضوں پر آنکھ بند کر کے ایمان لایا گیا بعضوں پر تجربے کئے گئے
اور بعضوں کو یوں ہی ٹھکرا دیا گیا۔ کوئی کہتا ہے کہ تھیٹر کے نقایص کا ذمہ دار
ڈراما نگار ہے۔ کیوں وہ عمدہ ڈراما نہیں لکھتا ؟ کوئی تھیٹر کے منتظمین
کو قابل الزام سمجھتا ہے ان کی ہر حرکت تاجرانہ ہوتی ہے اور اپنے ذاتی منافع
کی خاطر ڈراما کا خون کرتے ہیں ان میں اتحاد۔ جرات اور سمجھ نہیں ہوتی۔
بعض اداکاروں کو برا بھلا کہتے ہیں۔ کیوں وہ اچھی اداکاری نہیں
کرتے ؟ انہیں نکال دینا چاہئے۔ کیوں سمجھدار اداکاروں سے کام نہیں
لیا جاتا ؟ بدتمیزوں کو موقع دینا کیوں ضروری ہے ؟ ایک کہتا ہے کہ
تھیٹر کا نقشہ بدل دو۔ نئی نئی چیزیں رائج کرو۔ شرح ٹکٹ گھٹا دو۔

نشستیں آرام دہ کرو۔ محصول تفنن " (Entertainment Tax)
کم کرو۔ بلکہ نکال ہی دو تو اچھا ہے۔ امراء کو تھیٹروں میں جگہ نہ دو محتسب "
(Censor) کا جھگڑا اٹھا دو۔ غرض تماشائیوں
کی چیخ اور پکار، منتظموں کی فریاد۔ اور اداکاروں کا احتجاج۔ سب مل کر
اس قسم کی بھانت بھانت کی آوازیں بلند کرتے ہیں کہ ہمارے کان گنگ
ہو جاتے ہیں۔ مبصروں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو اپنی رائے ان سب
سے علیحدہ رکھنے کی وجہ سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اُن کے خیال
میں سارا الزام تماشائیوں کے سر ہے۔ عوام اداکاری کی پروا نہیں کرتے
بلکہ اچھی اور بُری اداکاری میں تمیز بھی نہیں کر سکتے۔ خواہ مخواہ وہ متاثر
ہوتے ہیں اور ہر وہ حرکت جو حقیقت میں اصول اور فن کے لحاظ سے بالکل
فضول ہوتی ہے ان کی سطحی نظروں میں وقیع نظر آتی ہے۔ وہ تالیں
بجانے لگتے ہیں اور سیٹیوں اور تالیوں کے شور سے سارا تھیٹر سر پر اٹھا کر،
سمجھدار انسانوں کو اس کا موقع نہیں دیتے کہ وہ کچھ سوچ اور سمجھ سکیں
بعض دفعہ وہ بے ضرورت کسی کیخلاف اپنی نفرت کا اظہار شور و شغب
چیخ اور پکار اور لعن طعن سے کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ عوام کی ان حرکات کی
وجہ سے ڈراما نگار۔ اداکار اور تھیٹر کا منتظم سب کے سب پریشان ہو جاتے
ہیں۔

تھیٹر | تھیٹر کی عمارت اور اسٹیج کی نمائش کے متعلق مختلف مشاہیر نے خیال آرائیاں کی ہیں۔ ایک امریکن کا خیال ہے کہ ایک نہایت وسیع اسٹیج کے تینوں جانب نشستیں بنائی جائیں اور ان سب کا پس منظر گنبد نما ہو۔ ایسا کہ اگر اسے روشن کیا جائے تو اسٹیج اور تماشائیوں کی نشستوں کی فضا میں کوئی فرق نہ ہو اور یہ معلوم ہو کہ جس ماحول میں اداکار کام کر رہے ہیں اسی ماحول میں سارے تماشائی بھی بیٹھے ہیں۔ تاکہ ڈراما کی صحیح فضا سے تماشائی ہم یکساں طور پر متاثر ہوں۔ کیونکہ جب تک ڈراما کے ماحول سے وہ متاثر نہ ہوں گے انھیں ڈراما نگار کی سیرت نگاری یا واقعہ نگاری سے پورا پورا اتفاق نہ ہوگا۔

بعضوں نے دو دو اور تین تین منزلہ اسٹیج کی تائید کی اور بعضوں نے گھومنے والے اسٹیج کو بہترین سمجھا۔ غرض جتنے منہ اتنی باتیں۔ کوئی منظر بدلنے کی سہولتوں کا خیال کر کے کوئی ظاہری شان و شوکت کا لحاظ رکھ کر اور کوئی آرام و آرائش کے مدنظر اسٹیج اور تھیٹر کو مختلف طریقوں میں پیش کرتا ہے۔

جدید تھیٹر کی ترقی میں (Adolphe Appia) اور (Edward Gordon Craig) کی شخصیتیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ تھیٹر کا حسن اس زمانہ سے برابر ترقی کرتا چلا آرہا ہے سارے یو

انگلستان اس دوڑ میں قدرے پیچھے رہا کیونکہ عام طور پر انگریز تماشائی
بے خبر ہوتے تھے اور ڈراما- اداکار اور تھیٹر کے حسن سے بہت کم واقف۔
یورپ میں تھیٹر ضروریات زندگی میں شامل ہو چکا ہے لوگ محصول دیکر
بھی اس کو قایم رکھنے کے لئے آمادہ ہیں۔ وہ اسٹیٹ تھیٹر (State
Theatre) اور میونسپل تھیٹر (Muni-
cipal Theatre) قایم کرنے کی تگ و دو میں ہیں۔
انگلستان میں بھی اب قومی تھیٹر کی تائید میں آوازیں بلند ہو رہی ہیں۔ فن
حقیقت میں اخلاق سے کوئی تعلق نہیں رکھتا جیساکہ برطانیہ کا مشہور مصنف
آسکر وائلڈ کہتا تھا لیکن سارے انگریزوں کے دماغ میں جان سن (
Johnson) کا نظریہ کہ فن میں بھی اخلاق کا پہلو
ہونا ضروری ہے کسی نہ کسی طرح جما ہوا ہے۔

مسٹر ڈین (Mr. Dean) کے خیال میں
موجودہ اداکار جنگ عظیم کے قبل کے اداکار سے زیادہ سمجھ دار اور زیادہ
فریس ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضرور ہے کہ عمق جذبات میں
کمتر ہے دور جدید کا اداکار ولولہ انگیز جذبات کی ترجمانی پورے جوش و
خروش سے نہیں کرتا۔ اس کا سبب مسٹر ڈین (Mr. Dean)
کی رائے میں دور جدید کی واقعہ نگاری حقیقت بینی اور سطحی اداکاری ہے۔

وہ ابسنؔ (Ibsen) کو اس کا مجرم سمجھتا ہے۔ کیونکہ وہ اور اس کے پیرو جذبات کی فراوانی کو مضحکہ خیز سمجھتے ہیں۔

اداکاری کے علاوہ روشنی کا انتظام تھیٹر کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ روشنی کی مدد سے ڈرامائی اور جذباتی حصے بہت آسانی کے ساتھ نمایاں کیئے جا سکتے ہیں۔ ڈینؔ (Dean) کے خیال میں منظر ایسے ہونے چاہئیں کہ تماشائی اداکاروں کو اپنے آپ سے علیحدہ نہ سمجھیں بلکہ اپنے آپ کو اداکاروں کی دنیا کے باشندے سمجھیں۔

مسٹر ڈین (Mr. Dean) نے اپنے خیالات اسٹیج کی روشنی کے متعلق اس طرح ظاہر کئے ہیں کہ وہ تھیٹر کے فن کا ایک جزو لاینفک ہو گئے۔

"کبھی آپ نے روشنی کی وجہ سے جذباتی جزر و مد پر غور کیا ہے جو کون جذبہ برسر کار ہوتا ہے جب آپ طوفانی تند جھونکوں سے پریشان ہو کر کمرے کے دریچوں اور دروازوں کے پردے کھینچ دیتے ہیں؟ برقی لمحہ بجلی کی چمک کی وجہ سے ٹمٹماتے ہیں تو کیوں دہشت انگیز ہو جاتے ہیں کیوں دیوار پر سایہ کو رقصاں دیکھ کر دل میں توہمات کا دریا موجیں مارتا کیوں خوشگوار موسم میں پچھلے واقعات کا پرتو اپنے دل و دماغ میں دیکھ اٹھا؟ مترنم فضاء سے متاثر ہو کر کیوں بیساختہ گنگنانے لگتے ہیں؟ کیوا

روشنی کا اندھا دھند طوفان دیکھ کر آنکھیں چکنے لگتی ہیں؟ اندھیری رات میں کیوں دل قسم قسم کے اندیشوں کی وجہ سے پریشان ہوتا ہے؟ سناٹے کے عالم میں کیوں کسی حرکت کے ساتھ دل دھڑکنے لگتا ہے؟ ان تمام سوالات کا جواب روشنی کی سحرکاریوں میں پوشیدہ ہے۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ مستقبل قریب میں اسٹیج پر سوائے روشنی کی کرشمہ سازی کے اور کوئی چیز نظر نہ آئیگی لیکن اتنا یاد رہے کہ مستقبل قریب کا اسٹیج اس کو بہت زیادہ اہمیت دیگا۔"

آج تک ہم روشنی کو حقیقت نمائی کے طور پر استعمال کیا کرتے تھے لیکن جدید رجحان اس کو جذبات کی نمائش کا آلۂ کار بنا رہا ہے (Adolphe Appia) نے شاید سب سے زیادہ پہلی مرتبہ روشنی کی اہمیت پر غور کیا۔ اس نے یہ معلوم کیا کہ منظر اور اداکار کا تعلق کچھ اس طرح ہونا چاہئے کہ اداکار اپنے آپ کو پیش کردہ منظر میں بیگانہ نہ سمجھے۔ اور نہ تماشائیوں کو یہ پتہ چلے کہ خواہ مخواہ انہیں مجبور کیا جارہا ہے کہ وہ اداکار اور منظر کو مطابق کرلیں۔ کسی جگہ وہ (Seigfried) کے بیابان کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے:۔

"ہمیں بیابانی فضا پیش کرنیکی چنداں ضرورت نہیں بلکہ انسان اور بیابانی فضا کا تعلق دکھانے کی ضرورت ہے۔ جب جنگل کے درخت ہوا کے تند

جھونکوں سے ہلتے ہوں جس کی وجہ سے منظر جاذب نگاہ ہوتا ہو تو ہمیں اسٹیج کے پرانے کرتبوں کی مدد سے پردوں کو ہلا کر یا اسی قسم کے دوسرے ذریعوں سے طوفانی منظر نہیں دکھانا چاہئے۔ بلکہ اسٹیج کی روشنی کو کچھ اس طرح متحرک اور متزلزل کرنا چاہئے کہ روشنی اور سایہ کے تاثرات سے ایک عجیب وحشت ناک طوفانی منظر نمایاں ہو۔

تماشائی | تماشائی کبھی دو رات ایک سے نہیں ہوتے۔ اپنے خیالات۔ جذبات۔ سیرت۔ اور خواہش میں وہ بہت مختلف ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ شہر کے تماشائی اور گاؤں کے تماشائیوں میں بڑا فرق ہوتا ہے مختلف موقعوں پر بھی تماشائی جدا جدا ہوتے ہیں مثلاً کسی سالگرہ کی تقریب یا شادی یا جشن کے مواقع پر اگر کوئی ڈراما اسٹیج کیا جائے تو تماشائی وہ نہ ہونگے جو کہ کسی حزن و ملال یا کسی یادگار کے سلسلہ میں کوئی ڈراما اسٹیج کیا گیا ہو تو دکھائی دینگے۔

کسی ظریف سے پوچھئے کہ کبھی اس کے ایک فقرہ یا ایک حرکت پر ہمیشہ ایک ہی طرح تماشائی خوش ہوئے ہیں؟ بعض تماشائیوں کو اس کی کوئی حرکت زیادہ پسند آئیگی اور بعض کو کوئی۔ ایک ہی فقرہ جو ایک رات تھیٹر میں ہنسی کا غلغلہ بلند کرواتا ہے دوسری رات وہی فقرہ ایک کان سے داخل ہو کر دوسرے کان سے لبوں پر بغیر مسکراہٹ پیدا کئے

نکل جاتا ہے۔ اسی طرح کسی حزنیہ اداکار سے پوچھئے کہ اس کے کس فقرہ نے ہر وقت تماشائی کی آنکھوں سے لہو کی بوندیں گرائیں؟ دنیا کا بڑے سے بڑا اداکار اس کا دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس نے ہر دفعہ تماشائیوں کو یکساں طور پر اپنی طرف کھینچا ہو۔ اس کے علاوہ خود ایک رات کے تماشائیوں میں بھی آپس میں شخصی اختلاف ہوتا ہے اسٹیج کے بالکل سامنے نرم گدّوں پر بیٹھنے والے اداکار ڈراما اور اسٹیج کو ایک نظر سے دیکھتے ہیں اور ان کے پیچھے "کم خرچ بالانشین" مقام پر بیٹھنے والے کچھ اور نظر سے دیکھتے ہیں حتیٰ کہ جو چیز ایک درجہ میں خاص طور سے پسند کی جاتی ہے۔ وہی دوسرے درجہ میں قابلِ نفرت خیال کی جاتی ہے۔ ان سب پر طرفہ یہ کہ ایک ہی درجہ میں مختلف طبائع کے لوگ مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ یہ ایک شخص حزنیہ پسند کرتا ہے دوسرا طربیہ۔ تیسرا مذاقیہ۔ چوتھا عشقیہ۔ غرض ہر شخص اپنے خیال میں مگن ہوتا ہے۔ کتنے لوگ ہیں جو ایک ہی ڈرامے کو دو دو تین تین دفعہ دیکھتے ہیں اور کتنے ہیں جو ایک ہی دفعہ وقفہ سے پہلے باہر چلے جاتے ہیں۔ غرض ڈراما نگار۔ اداکار۔ اور اسٹیج کا منتظم ان متضاد نظریوں اور مختلف ذہنیتوں کی وجہ سے ایک عجیب پریشانی کے عالم میں نظر آتے ہیں۔ نہیں جانتے کہ کس کو خوش کریں اور کس کو ناراض۔ کس کے خیال کی پیروی کریں اور کس کی پسند کی مطابقت؟

ڈراما کی پہلی رات اپنی نوعیت میں ایک خاص حیثیت رکھتی ہے۔ عموماً دیکھا جاتا ہے کہ پہلی رات اداکاروں کے دوست احباب منتظم کے ملاقاتی۔ ڈراما نگار کے معتقد یا دعوتی تھیٹر میں بھرے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان ہوا خواہوں کا گروہ اپنے اپنے دوستوں کی خاطر ذرا ذرا سی بات پر گز گز بھر اچھل کر تعریفیں کرنے لگتا ہے۔ اور ان کی ہمدردی اس درجہ بڑھی ہوتی ہے کہ نہ اداکار اپنی حقیقی منزلت معلوم کر سکتے ہیں نہ ڈراما نگار اپنی تصنیف کا درجہ اور نہ منتظم اپنے تھیٹر کی آرائش کی صحیح قدر و منزلت۔ ظاہر ہے کہ اسی سبب سے سب کے سب غلط خیال اور گمراہی میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ برخلاف اس کے دوسری تیسری یا کوئی اور رات اس ہنگامہ شور نشور سے خالی ہوتی ہے۔ سخت تنقیدیں اور دل آزار فقرے منتظمان اسٹیج کے لئے سوہان روح کا باعث ہوتے ہیں۔

کاش ایک تھیٹر ایسا ہو کہ جس کے تماشائیوں کی فہرست میں سوائے میرے اور کسی کا نام نہ ہو۔ ڈراما میرے لئے لکھا گیا ہو۔ اداکار میری پسند چاہتے ہوں اور اسٹیج کا منتظم میری خوشنودی۔

اداکاری | اداکاری کو اگر فنون لطیفہ میں شامل کر لیا جائے تو اس میں کم از کم دو جذبے نمایاں ہونے ضروری ہیں۔ ایک تخلیق کا اور دوسرا تحریک کا۔ کیونکہ اداکار کا صرف یہی کام نہیں ہے کہ نقالی کرے

بلکہ جس طرح ڈراما نگار اپنے کرداروں کو پیش کرنے میں قوت تخلیق سے کام لیتا ہے۔ اسی طرح ڈراما کے کرداروں کو تماشائیوں کے آگے اس طرح پیش کرنا کہ وہ حقیقت میں جیتے جاگتے چلتے پھرتے ہنستے بولتے اور دل و دماغ رکھنے والے سچ مچ کے انسان معلوم ہوں فن اداکاری کا کمال ہے۔ ڈراما نگار کے کردار صفحہ قرطاس پر کبھی ایسے مکمل نہیں ہو سکتے جیسے کہ اداکاروں کے بھیس میں اسٹیج کے اوپر۔ ایسی صورت میں ڈراما نگار ایک حد تک اپنے کرداروں کے اظہار میں اداکاروں کا ممنون احسان رہتا ہے۔ اداکار کی تخلیقی قوت کرداروں میں صحیح معنوں میں جان ڈالتی ہے بعض دفعہ اداکار اپنی ہستی کو ڈرامائی کردار کے ماحول میں گم کر دیتا ہے۔ تماشائی اس کی اپنی شخصیت بھول جاتے ہیں۔ اور اپنی نظروں کے آگے وہی دیکھتے ہیں جس کو کہ ڈراما نگار دکھانا چاہتا ہے۔ ایک دفعہ کسی نے جان بیریمور (Jhon Barymore) سے دریافت کیا کہ دنیا کا سب سے بڑا اداکار کون ہے؟ "لائینل بیریمور" (Lional Barymore) اس نے جواب دیا ——— "اس کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو بالکل ہی کردار کے حوالے کر دیتا ہے۔ جس کا لباس پہنتا ہے اسی کی خصلت اختیار کر لیتا ہے جس کی صورت اپناتا ہے اسی کا دل اپنے سینہ میں رکھ لیتا ہے۔ چنانچہ اس کا

د Rasputin ، اس قسم کی بہترین مثال ہے۔ لیکن
اس سے اونچے درجہ کی بھی اداکاری کی ایک قسم ہے مگر وہ شاید
ہی دیکھنے میں آتی ہے یعنی یہ کہ اداکار اپنی قوتِ تخلیق سے اس
قدر کام لے کہ لوگ ڈراما نگار کی سیرت نگاری کو بھول جائیں اور
ڈراما نگار کے کردار محض اداکار کی وجہ سے زندہ رہیں۔ بہترین اداکار اپنے پارٹ کے سوا
دوسروں کا پارٹ بھی یاد کرنا اپنا خوشگوار فریضہ سمجھتا ہے کیونکہ پورا ڈراما
یاد ہونا اداکاری میں بڑی مدد کا باعث ہوتا ہے اس کی وجہ سے ایک
اداکار دوسرے اداکار کو آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ اس کے جذبات خیالات
اور رجحانات سے اپنے حرکات کو فروغ دے سکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ضروری
ہے کہ اداکار سب سے پہلے اپنے آپ کو سمجھے وہ کس ماحول میں چل پھر رہا ہے
کس فضا میں سوچ رہا ہے اور کن مواقع پر بول رہا ہے؟ اس کی شخصیت کیا ہے
دماغ میں کیا خیالات ہیں۔ دل میں کون سے جذبے امنڈ رہے ہیں۔ زبان
پر کون سے الفاظ جاری ہیں؟ جب تک اداکار ان چیزوں سے اچھی طرح واقف
نہ ہو وہ اپنی اصلی شخصیت مٹا نہیں سکتا اور جب تک اپنی اصلی شخصیت مٹا
نہیں وہ ڈراما نگار کے کرداروں کو صحیح طور پر پیش نہ کر سکیگا اس کے بعد یہ بھی
ضروری ہے کہ ایک اداکار اپنا تعلق دوسرے اداکاروں سے معلوم کرے

۲۲۷۴

ورنہ وہ چھلک جائیگا۔

بعض نقادوں کے خیال میں ضروری ہے کہ ڈراما کے سارے اداکار بحیثیت مجموعی دیکھنے والوں پر تاثرات پیدا کریں۔ اس لئے ان میں یکجہتی، ہم آہنگی اور ہم خیالی ہونی چاہئیے۔ اگر ہر شخص اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی خواہ مخواہ کوشش کریگا تو دو ملاؤں میں مرغی مردار کا حشر ہوگا لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اداکاری اجتماعیت پر بالکل منحصر نہیں ہے بلکہ انفرادیت کی جھلک بھی ہونی لازمی ہے کیونکہ جس طرح کردار میں اجتماعیت کے علاوہ انفرادیت نظر آتی ہے اسی طرح اداکاری میں بھی انفرادیت کا دخل ضروری ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا میں آج بڑے بڑے اداکاروں کے ناموں کی بجائے کمپنیوں کے نام مشہور ہوتے۔

آنکھ اداکار کیلئے ایسی ہی کارآمد ہے جیسی کہ آواز جس طرح اداکار کو اپنی آواز سے کام لینا پڑتا ہے اسی طرح اس کو اپنی آنکھ پر قابو رکھنا لازمی ہے۔ اداکار کی آنکھ درحقیقت اس کے اعضاء میں سب سے زیادہ حرکت کرتی ہے وہ بہت تیزی سے کبھی تماشائیوں کے دلوں کا جائزہ لیتی ہے کبھی اُن کے چہروں پر گرجاتی ہے۔ بعض اداکاروں کی آنکھیں جلد جلد جھپکنے لگتی ہیں۔ اور بعض کے ڈھیلے نکل پڑتے ہیں۔ کوئی آدھ کھلی رکھتا ہے اور کسی کی آنکھوں سے وحشت برستی ہے۔ درحقیقت آنکھوں پر اداکار کی کامیابی کا تھوڑا بہت

دارومدار ہے۔ اگر بادشاہ سلامت بات کرنے میں ہر دفعہ نظریں نیچی کر لیتے ہیں تو دیکھنے والے سمجھیں گے کہ وہ اپنے ملازموں اور مصاحبوں سے مرعوب ہوئے جا رہے ہیں۔ اگر عاشق جلد جلد پلک جھپکاتے تو ایسا معلوم ہوگا کہ آفتاب کو دیکھنے کی وجہ سے اس کی آنکھیں چندھیا جا رہی ہیں۔ اگر ہیروئن اپنے محبت کرنیوالے کو آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھے تو لوگ اس کو بےحیا اور بےشرم سمجھیں گے۔ اگر نوکر اپنے آقا کو گھور کر دیکھے تو تماشائی بے ادبی خیال کریں گے۔ غرض اداکار کی نگاہیں تماشائیوں کیلئے عجیب وغریب دلچسپی رکھتی ہیں۔ خصوصاً عاشق ومعشوق کی پہلی نظریں جب کہ محبت کے تیر چل رہے ہوں ایک خاص نوعیت رکھتی ہیں۔

آنکھ کے بعد سب سے زیادہ حرکت کرنیوالے ہاتھ ہوتے ہیں۔ ان کا قابو میں رکھنا کارے دارد ہے۔ مبتدیوں کیلئے تو خصوصاً ناممکن ہے اور یہی اکثر دفعہ ان کی ناکامی کا باعث ہوتا ہے۔ بعض اداکار ہندوستانی عورتوں کی طرح ہاتھ نچا نچا کر گفتگو کرتے ہیں اور بعض کچھ اس طرح ہاتھ ہلاتے ہیں کہ یہ معلوم ہوتا ہے گویا کہ وہ لڑ رہے ہیں۔ ہمارے خیال میں سب سے آسان ترکیب ہاتھوں کو قابو میں رکھنے کی یہ ہے کہ اونہیں بالکل ہی بھلا دیا جائے گویا کہ وہ ہیں ہی نہیں۔ لیکن یہ جس طرح آسان ہے اسی طرح مشکل بھی ہے۔

اداکار کا اپنے آپ پر بھروسہ کرنا اچھی چیز تو ہے لیکن ضرورت سے

زیادہ تکیہ کرنا بڑا ہے جس اداکار کو بھروسہ نہ ہوگا وہ ظاہر ہے کہ زیادہ محنت زیادہ جوش اور زیادہ استقلال سے کام کریگا۔ لیکن اگر وہ چھچھورا ہے تو کبھی اسٹیج پر کامیاب نہ ہوگا۔

اداکار کی بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اپنا پارٹ منٹوں میں یاد کرلے۔ صحت کے ساتھ یاد کرنا اور لفظ بہ لفظ صحیح دہرانا اداکار کے فرائض میں داخل ہے ورنہ بیچارہ ڈراما نگار یہ کہہ کر آنسو بہائیگا کہ "من چہ می سرایم وطنبورہ من چہ می سرایڈ" بعض اداکار پارٹ یاد کرنے کو سب سے زیادہ مشکل کام سمجھتے ہیں بعض لاپرواہی برتتے ہیں اور بعضوں کی عادت یہ ہوتی ہے کہ ہندوستانی کاتب کی طرح جا بجا مصنف کو اصلاح دیتے ہیں۔

کسی کا قول ہے کہ اگر آپ کسی کو متاثر کرنا چاہتے ہیں تو پہلے خود متاثر ہونا ضروری ہے۔ اسی طرح اداکار جب تک خود متاثر نہ ہوگا دوسروں کو متاثر نہ کرسکیگا۔ اس سلسلہ میں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ اداکار اپنا رنگ جمانے کے لئے غیر ضروری حرکات (Over acting) کرتے ہیں۔ طربیہ میں خیر ان کی اس قسم کی حرکتیں چھپ جاتی ہیں بلکہ بعض دفعہ زیادہ ہنسی کا باعث ہوتی ہیں۔ لیکن حزنیہ میں ذرا سی بیجا حرکت اس قدر بدنما دکھائی دیتی ہے کہ سارا ڈراما ناس ہوجاتا ہے۔ جذبات کے اظہار میں اداکار کو چاہئے کہ اپنی نمائش کو دخل نہ دے۔ حزنیہ اداکاری میں

خواہ مخواہ لوگوں کو رلانے کی فکر نہ کرے۔ اس کے برخلاف بعض اداکار حقیقت سے مطابق کرنے کیلئے یا اپنے ماحول سے بے تکلف نہ ہونیکی وجہ سے ضرورت سے کم حرکات (Under acting) کرتے ہیں۔

موجودہ اسٹیج "سر اسکوائر بینکرافٹ" (Sir Squire Bancroft) کا مرہون منت ہے۔ انہوں نے طرز جدید کو جسے فطری اداکاری (Natural or reserved school of acting) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے سب سے پہلے رواج دیا۔ انہوں نے "رابرٹسن" (Robertson) کے خیالات کی تائید کی اور قدیم ڈراموں کی جگہ ایسے ڈراموں کو مروج کیا جس کا مکالمہ بالکل فطری تھا جس کے کردار فطرت کے اصول کے مطابق تھے اور جس کا ماحول حقیقت نما تھا۔ ۱۸۸۵ء میں انہوں نے اپنے آپ کو اسٹیج سے علیحدہ کر لیا۔ یہ ایک ایسا نقصان تھا جس کی تلافی ایک عرصہ کے بعد ہوئی۔ ان ہی کی کوشش سے فطری اداکاری نے روز بروز ترقی کی اور جذبات کے وفور اور ہیجان کی جگہ حقیقت اور صداقت نے لی۔ جو دور جدید کی اداکاری کی نمایاں خصوصیت سمجھی جاتی ہے۔

شخصیت اور اسٹیج | شخصیت اداکار کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ ڈراما نگار کا تخیلی کردار اور اداکار کی اصلی شخصیت دراصل دونوں مل جل کر سیرت نگاری

کا ایک باکمال مجسمہ پیش کرتے ہیں۔ ڈراما نگار محض اپنے الفاظ کی مدد سے
اس کوشش میں کامیاب نہیں ہو سکتا اور نہ اداکار کی شخصیت بذاتہ کوئی
غیر فانی کردار پیش کر سکتی ہے۔ لیکن تماشائیوں کی حد تک ڈراما نگار اداکار
کی شخصیت پر بھروسہ کرتا ہے۔

بعض اداکاروں کی شخصیتیں کچھ اس قدر جاذب نظر ہوتی ہیں کہ
تماشائیوں کے دل خواہ مخواہ ان کی طرف کھنچے جاتے ہیں۔ ہیرو۔ ولن
اور ہیروئن کم سے کم ان تینوں کی شخصیتیں خاص طور پر دوسرے کرداروں
کی بہ نسبت ممتاز ہونی چاہئیں۔ ڈراما نگار کے خیالات اداکار کی شخصیت سے
جھلکتے ہوں۔ ہیرو کی شخصیت ایک خاص نوعیت کی ہوتی ہے۔ ولن (Villain) کی جدا حیثیت رکھتی ہے۔ اور مصنف
کے خیالات میں اختلافات کی وجہ سے ان خصوصیتوں میں بھی اختلاف ہوتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ شخصیت کے سلسلہ میں "بہروپ" (make up) خاص اثر رکھتا ہے۔ لیکن محض بہروپ
فطری اوصاف کے مقابل کامیاب نہیں ہو سکتا۔ دنیا کے بعض بڑے بڑے
اداکار اپنی اداکاری کی وجہ سے نہیں بلکہ شخصیت کی وجہ سے زندہ ہیں۔
فلم کی دنیا میں اس کی بہترین مثال "روڈالف والینٹیو" (Rodalph Valentano) ہے۔

کشش اداکار کیلئے ایک قسم کی مقناطیسی قوت رکھنا ضروری ہے۔
اداکار جب تک لوگوں کو اپنی طرف متوجہ نہ کر سکے کامیاب نہیں ہو سکتا۔
بعضوں کی آواز میں کشش ہوتی ہے۔ بعضوں کا لہجہ خوشگوار ہوتا ہے۔ اور
بعض جیسا کہ ہم اوپر بتا چکے ہیں اپنی شخصیت کی وجہ سے تماشائیوں کے
دلوں میں گھر کر لیتے ہیں۔ دنیا میں ایسی مثالیں بہت ملیں گی جہاں بڑے
بڑے فن کار اس لئے ہر دلعزیز نہ ہو سکے کہ ان میں کوئی خاص کشش نہ تھی۔
اور بہت سے ایسے مبتدی بھی گذرے ہیں جنھوں نے شروع شروع میں
محض اپنی مقناطیسی قوت کی وجہ سے اسٹیج پر سکہ جما یا ہے حقیقت میں غور
کرنے کی بات ہے کہ جب تک تماشائی اداکار کی طرف متوجہ نہ ہوں وہ کس
طرح اداکاری کی داد دیسکتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ایک دلچسپ بات یہ ہے
کہ اداکار کی پہلی ادائیں اور پہلے حرکات جو اوس سے شروع میں سرزد
ہوتے ہیں لوگوں کو اس کی طرف کھینچنے کا باعث ہوتے ہیں کیونکہ عوام
اگر کسی اداکار کی شخصیت سے مرعوب نہ ہوں یا اس کی شہرت کا خیال نہ
کریں یا فن سے بے خبر ہوں تو لازمی ہے کہ کسی اداکار کو اسٹیج پر دیکھ کر اس
کی سب سے پہلی اداکاری سے متاثر ہوں۔ اسی لئے ڈراما کا پہلا سین
خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اگر یہ ناکام رہا تو تھیٹر میں ایک ہلچل مچ جاتی ہے
اکثر جن میں صبر و تحمل غور و فکر یا چشم پوشی کا مادہ نہیں ہوتا۔ پہلے سین کی

ناکامی سے متاثر ہوکر تھیٹر سے نکل جاتے ہیں۔ اور زیادہ تر تماشائی پہلے سین کو کامیاب دیکھکر بعد کے خراب سین کی بھی اسی جذبے اور اثر کے ماتحت تعریف کرنے لگتے ہیں۔

اسی طرح آخری سین بھی خصوصیت رکھتا ہے۔ ایسے ناقد جو فن سے واقف ہیں وہ تو خیر ڈراما کو شروع سے آخر تک تنقیدی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کی نظروں میں سیرت نگاری۔ قصہ کا عروج" (Climax) عروج معکوس" (Anti - Climax) آغاز اور انجام کا فنی معیار پر پورا اترنا ضروری ہے۔ اگر ان میں سے کسی میں بھی نقص پایا جائے تو ان کے ابرؤں پر بل پڑجاتے ہیں۔ مگر عام تماشائی جس طرح دلچسپ آغاز کو دیکھ کر چیخ اٹھتے ہیں کہ جس کا آغاز ایسا ہے اس کا انجام کیسا ہوگا۔ اسی طرح جب انجام اچھا ہوتا ہے تو تھیٹر سے نکلنے والے ننانوے فیصدی اس کی تعریفیں کرتے جاتے ہیں اور پچھلی شکایتیں سب طاق نسیاں پر دھری رہ جاتی ہیں۔

اس لئے ضروری ہے کہ اداکار تماشائیوں کو اپنی طرف متوجہ کرے۔ وہ جتنا زیادہ متوجہ کریگا اتنی زیادہ کامیابی ہوگی۔ ہاں یہ بھی ضرور ہے کہ اس طریقہ میں اسے ناکامی کا بھی احتمال ہے بشرطیکہ اس کی اداکاری

بحیثیت مجموعی لوگوں کو گرویدہ نہ کر سکے۔ لیکن یہ ایک ناقص اداکار کیلئے آئینہ ہے۔ ہر اچھا اداکار اگر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب ہو گا تو زیادہ توقع اس بات کی ہو گی کہ ہر زبان پر اُس کے چرچے ہوں گے۔ البتہ یہاں بھی اس خطرہ کا امکان ہے کہ عوام جو فن سے ناواقف ہیں اداکار کی معیاری اور فنی اداکاری کو قابل ستائش نہ سمجھیں لیکن کشش سے ہماری مراد محض فنی اور معیاری اداکاری ہی نہیں بلکہ جاذبیت کی ایک ایسی قوت ہے جو عوام اور خواص دونوں کو یکساں طور پر متوجہ کر سکے۔ روز کا مشاہدہ بتاتا ہے کہ ہم میں سے بعض ایسے ہیں جو ہماری محفلوں کی جان سمجھے جاتے ہیں وہ جس انجمن میں ہوتے ہیں ہم میں سے ہر شخص ان کے خیالات میں جذب ہو جاتا ہے۔ اور سوائے اُن کے کسی اور کا طوطی نہیں بولتا۔ وہ جب بولتے ہیں تو ہماری زبانیں حرکت نہیں کرتیں۔ ہم چاہتے ہیں کہ اپنی بھی کچھ کہیں اور اپنی شخصیت بھی نمایاں کریں۔ لیکن ان کے آگے ایک نہیں چلتی۔ یہی وہ کشش ہے جو اگر ایک اداکار میں پائی جائے تو عوام اور خواص سب ہی کو اپنا گرویدہ بنا لے۔

عشق اور اسٹیج حقیقی عشق مرد اور عورت کو اپنی زندگی میں صرف ایک دفعہ ہو سکتا ہے۔ پہلی نظر کا عشق تو مشہور ہی ہے لیکن آخری نظر تک عشق کی توقع بھی بیجا نہیں کیونکہ بعض دفعہ دیکھا گیا کہ ساتھ رہنے

سے بھی محبت کی چنگاری رفتہ رفتہ بھڑک اٹھتی ہے۔ لیکن یہ ضروری ہے
کہ محبت کرنا یا نہ کرنا کسی کے بس کی بات نہیں۔ کسی کا قول ہے "عشق
ایک بیماری ہے جو بغیر اطلاع کے آ پہنچتی ہے اور کسی کس طرح ٹالے نہیں
ٹلتی"۔

کوئی انسانی جذبہ اسٹیج پر اتنی جاذبیت نہیں رکھتا جتنا کہ عشق۔
عشق کے بغیر ڈراما بیجان ہے اس لئے ڈراما نگار سب سے پہلے اس کا خیال
رکھتا ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ جب ہر ڈراما نگار کے پیش نظر عشق کو نمایاں کرنا ہوگا
تو تو ارد نمایاں ہوگا۔ مگر عشق سے تماشائی کبھی نہیں اکتاتے۔ ہزاروں طرح
سے پیش کیجئے یا ایک ہی طرح سے۔ جدّت طرازی کیجئے یا پرانی لکیر پیٹیے۔
مگر کسی نہ کسی طرح اس جذبہ کو ابھاریئے اس چنگاری کو بھڑکائیے۔ بلکہ
ڈراما میں عشق کے جذبات جتنے ولولہ انگیز ہوں گے اتنے ہی زیادہ بلند
نعروں سے تھیٹر گونجے گا۔ دور جدید میں جذبات کی عریانی ہیجان یا طغیانی
عام طور سے زیادہ پسند نہیں کی جاتی۔ کیونکہ نفسیاتی اصول پر عشق کا اتنا
زیادہ چرچا اور اتنی شدت کا ولولہ متواتر اچھا نہیں معلوم ہوتا اسی لحاظ
سے دور حاضرہ کے مصلح ڈراما نگار قدامت سے ہٹ کر سماجی اصلاحی
اور دوسری چیزوں کی طرف توجہ کرنے لگے ہیں پھر بھی "بنتی نہیں ہے
عشق کو ظاہر کئے بغیر"

سچی محبت کو اسٹیج پر دکھانا بہت مشکل ہے۔ ماحول۔ فضا اور کردار
کچھ اس طرح ہموار کرنا پڑتا ہے کہ عشق کی جلوہ پاشیاں منعکس ہوسکیں
تبادلۂ خیال کے لئے محبت میں ڈوبے ہوئے الفاظ۔ موضوع کی مناسبت
لطیف تخیل۔ نکھرا ہوا انداز بیان۔ اور جذبات میں تلاطم پیدا کرنیوالا
—— یہی ہیں وہ دشوار گذار گھاٹیاں جہاں بڑے بڑے
ڈراما نگار دم توڑ چکے ہیں۔ گنتی کے چند اپنی منزل مقصود پر پہنچ سکے۔
برخلاف اس کے کس قدر آسان ہے جذبۂ نفرت کا اظہار ٹیمنہ
کی رہنمائی کے بغیر اداکار کی تیکھی چتون نفرت کے انداز پیدا کرسکتی
لیکن اداکار اور ڈراما نگار دونوں مل کر اظہار عشق میں کتنی دفعہ ناکا
ہوچکے ہیں؟ عشق کی دنیا دیوانگی کی سرحد سے کتنی قریب ہے؟ جس طرح
دیوانگی کا اظہار صرف الفاظ سے نہیں ہوسکتا اور نہ صرف حرکات سے اسی
طرح عشق کا اظہار دونوں کا مرہون منت ہے۔ کہا جاتا ہے کہ عشق
آنکھ میں ہوتا ہے اور نظروں کے تبادلہ سے دل چھینا جاتا ہے لیکن
یہ یاد رہے کہ نظروں میں جذبات کا دریا اُمڈا ہوتا ہے اور جذبات کے
دریا میں محبت کا تلاطم اور محبت کے تلاطم میں عشق کی چیخ و پکار ——
کیا کوئی کہہ سکتا ہے کہ نظریں ایک دوسرے سے ملکر کچھ کہتی نہیں؟ بلکہ
دل لینے اور دینے کا سودا بغیر کچھ کہے سنے طے پاتا ہے؟

چونکہ اظہار عشق اسٹیج پر بہت مشکل ہے اس لئے دور جدید کے رہنماؤں نے کہا کہ جذبات کی طغیانی دکھانے کی بجائے محبت کا اشارہ یا کنایہ کافی ہے۔ اس میں لطف یہ ہے کہ ڈرامانگار اور اداکار تو اشارہ کر جاتا ہے لیکن ہر تماشائی اپنی سمجھ اپنے تخیل اپنے تجربے اور جذبے کے مطابق اس کا تصور کر لیتا ہے۔

اداکار کی آواز

"سب سے پیچھے ایک غریب آدمی چار آنہ کا ٹکٹ لئے تمہاری آواز سننے کا مشتاق بیٹھا ہے۔" ہر سبز کمرہ میں ان الفاظ کو جلی خط میں نمایاں رکھنا چاہیئے۔ اداکار کی آواز پر ڈرامہ کا سارا دارومدار ہے۔ کیونکہ لوگ جب تک سنینگے نہیں داد کس طرح دینگے۔ بعض دفعہ دیکھا گیا ہے کہ ایک چھوٹی آواز والے اداکار کی وجہ سے پورا ڈرامہ ناکام رہا ہے۔ وہ جو "کم خرچ بالانشیں" جماعت ہے فوراً چیخ اٹھتی ہے "بآواز بلند" ایک عیب تو چھوٹی آواز ہے اور دوسرا عیب کرخت آواز محبت آمیز الفاظ بھی کرخت آواز میں لڑائی جھگڑے اور تنفر کا اظہار کرتے ہیں۔ نوکر اگر اپنے آقا سے کرخت آواز میں گفتگو کرے تو ڈرامہ نگار کا مفہوم ہی بدل جاتا ہے۔ تیسری معیوب آواز حد درجہ تیز ہوتی ہے۔

یہ ضروری نہیں کہ اداکار چیخے یا چلائے۔ لیکن اتنا لازمی ہے کہ

آواز صاف اور اس طرح سب کو سنائی دے کہ کسی کان پر گراں نہ گذ
پہلی صف سے آخری صف تک ہر شخص بلا تکلف سن سکے۔ آواز کا
اور اوتار کچھ اس طرح ہو کہ اداکار کا مافی الضمیر آواز سے ظاہر ہو۔ اس
سے دہیمی آواز بھی تھیٹر کے آخری شخص کے کان سے ٹکرائے اور بلند
آواز بھی اس سے زیادہ نہ کرے۔ اسٹیج کی کانا پھوسی بھی ایسی ہونی چا
تھیٹر کا ہر شخص اس راز سے واقف ہو جائے۔

بعض اداکار مفہوم کو آواز پر قربان کر دیتے ہیں۔ چلاّ کر
کی خواہش میں ہر ہر فقرہ پر زور دیتے ہیں۔ اور ہر ہر لفظ کو ٹھہر ٹھہر
سنبھل سنبھل کر پوری آواز سے ادا کرتے ہیں حالانکہ ایسا کرنے میں
مفہوم اور حقیقی مطلب جس کے اظہار پر وہ مامور ہیں نیست و نابود ہو
ہے۔ ڈراما نگار کا مدعا ایک ہوتا ہے اور اداکار کی آواز سے ایک ظا
ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ اداکار جو کچھ کہتا ہے اس کو اچھی طرح س
اور غور کر لے اور اس کے نکتوں سے واقف ہو جائے۔ وہ اداکار
زبان کی خوبیوں کو اچھی طرح سمجھ نہیں سکتے اسی وجہ سے اکثر ا
ناکام ہوتے ہیں۔

تماشائی اور اسٹیج قریب قریب تمام اداکار ہر سین میں تماشا
کی طرف اپنا رخ کرتے ہیں۔ خواہ وہ آپس میں ایک دوسرے سے را

میں مشغول ہوں۔ خواہ عاشق اپنے معشوق سے اظہار عشق کر رہا ہو۔ خواہ آقا نوکر کو حکم دے رہا ہو خواہ مصاحب نواب صاحب کے حضور میں دوزانو ہو۔ اسٹیج پر چل رہے ہوں یا چپ کھڑے ہوں۔ غرض ہر صورت میں وہ اپنا چہرہ تماشائیوں کے روبرو رکھیں گے۔ یا تو وہ اپنے حسن کی جو کہ ننانوے فیصدی بہروپ کا مرہون منت ہوتا ہے نمائش کرنا چاہتے ہیں یا اپنے چہرہ کے مد وجزر روز روشن کی طرح نمایاں کرکے اپنی اداکاری کی داد چاہتے ہیں۔ مگر فی الواقعی وہ اس حرکت سے اپنے پاؤں پر آپ کلہاڑی مارتے ہیں۔ کیونکہ ان کی اس طرز سے تصنع۔ دکھاوا اور ظاہرداری نمایاں ہو کر ان کی فنی لاعلمی کو طشت ازبام کر دیتی ہے۔

خود کلامی (Soliloquey) جس وقت تک رائج تھی اداکار کا اپنا چہرہ چودھویں کے چاند کی طرح تماشائیوں کے آگے پیش کرنا معیوب نہ تھا۔ کیونکہ خود کلامی میں اداکار اپنے آپ سے گفتگو کرنے کے علاوہ تماشائیوں سے بھی گفتگو کرتا تھا اور ان کو بعض پوشیدہ واقعات گذرے ہوئے یا آنیوالے سے باخبر کرتا تھا۔ لیکن دور جدید میں جب کہ نفسیاتی اصول کی پیروی میں تحت الشعور کی دنیا میں ڈراما گم شم ہے کسی اداکار کا اپنے آپ سے بہ آواز بلند گفتگو کرنا برا سمجھا جاتا ہے۔ جدید تھیٹر میں تماشائیوں کو بالکل نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اداکار عمداً

تماشائیوں کو بھول جاتا ہے۔ وہ انہیں کبھی مخاطب نہیں کرتا۔ نہ الف
نہ حرکات سے۔ وہ اپنی پیدا کی ہوئی دنیا میں کھویا سا جاتا ہے اور ا
تماشائیوں کو اپنی دنیا کا ایک باشندہ سمجھتا ہے اور انہیں بھی اپنی
میں ڈبو دیتا ہے۔ برخلاف اس کے جاپان کے قدیم اسٹیج پر بعض
اداکار تماشائیوں سے سوالات کرتا تھا اور وہ جوابات دینے پر ما
بالکل اسی طرح جس طرح کہ وہ اپنی برادری میں اداکاروں کی ٹو
کسی سے گفتگو کرتا ہے اور یہ گفتگو جزو ڈراما ہوتی تھی۔ اس کے عا
اسٹیج پر اور بھی اسی قسم کی بعض دلچسپ چیزیں دکھائی دیتی ہیں
لقمہ دہندہ (Prompter) لباس تبدیل کرنے والے
کے منتظم۔ نوکر چاکر غرض سارے منتظمین اسٹیج پر ہی تماشائیوں کی
کے سامنے ہوتے ہیں۔ کوئی اداکار بولتے بولتے رُک گیا تو لقمہ
نے فوراً ہی لقمہ دیدیا۔ لباس تبدیل کرانے کی ضرورت ہوئی تو
نے فوراً لباس پیش کیا اور بدلنے میں مدد دی۔ سین کے ساتھ
وغیرہ بدلنے کی ضرورت ہوئی تو اسٹیج کے منتظم نے آن کی آن میں
چیزیں بدل دیں۔ اگر یہ دکھاتا ہو کہ کوئی اداکار دریا عبور کر رہا ہے
کے ہاتھوں میں چپو دیدئے جاتے تھے اور وہ انہیں ہلاتے ہ
پیچھے گذر جاتا تھا اور تماشائی سب یہ سمجھ لیتے تھے کہ اس نے ف

دریا کا سینہ چاک کیا۔ غرض اس قسم کے تماشے ہمیں ایلزبتھ (
Elizabeth) کے زمانہ کا اسٹیج یاد دلاتے ہیں جب کہ
ڈراما نگار تماشائیوں سے استدعا کرتا تھا کہ وہ اسٹیج کے ٹوٹے پھوٹے
سامان کی مدد سے تخیلی اور تصوری گھوڑے دوڑائیں اور وہ سب
سمجھ لیں بلکہ تصور کر لیں جن کا کہ ڈراما نگار نے ذکر کیا ہے۔

نہ صرف اداکار تماشائیوں کی طرف منہ کئے ہوتے ہیں بلکہ اسٹیج
کا سارا فرنیچر۔ اور سب سامان تماشائیوں کی طرف رخ کئے ہوتا ہے۔
کرسیاں صوفے وغیرہ ہر چیز کچھ اس طرح رکھی ہوتی ہے کہ گویا یہ معلوم
ہوتا ہے کہ کوئی پروفیسر اپنے طلباء کے آگے لکچر دینے کیلئے اسٹیج پر آیا چاہتا ہے
ہمارے اداکار ایک اور دلچسپ حرکت کرتے ہیں۔ راز و نیاز یا گفتگو
کا اہم ترین اور دلچسپ ترین حصہ عموماً اداکار اسٹیج کے بالکل آگے اور
تماشائیوں سے بالکل قریب ہو کر کہتے ہیں۔ ان کا مقصد تو یقیناً اپنی دلچسپ
اور اہم گفتگو کو محض تماشائیوں کے کانوں تک پہنچانا ہوتا ہے لیکن افسوس
کہ ان کی حرکت تصنع اور بناوٹ کا اظہار کرکے اداکاری کو الگ ناس کرتی
ہے اور سیرت نگاری کو جداً برباد۔ اسٹیج کی کوئی حرکت محض تماشائیوں
کی سہولت کی خاطر جائز نہیں سوائے آواز کے۔

یوں بھی آواز سے گفتگو کرنا مطابق فطرت اور حقیقت پر مبنی ہے

کیونکہ جب دو آدمی گفتگو کرتے ہیں تو ان کی آوازیں بلند ہوتی ہیں ۔ جدید
اسٹیج پر کانا پھوسی کا دخل بہت کم ہو گیا ہے ۔ اس لئے کہ اگر دو آدمی
گفتگو کر رہے ہوں اور تیسرا سننے کے لئے موجود نہ ہو تو کانا پھوسی کرنا
کیا معنی ؟ یا اگر تیسرا موجود ہو اور اوس سے چھپا کر کہا جا رہا ہو تو اصولاً
اس تیسرے کا اسٹیج پر وجود ہی بے معنی ۔ اور اگر دو شخص گفتگو کر رہے ہوں
اور ان میں کا ایک کوئی بات ایسی کہنی چاہتا ہے کہ اس کے ساتھی کے
کان اس سے آشنا نہ ہوں بلکہ صرف تماشائی محظوظ ہوں تو گویا وہ شخص
تماشائیوں کو بلا واسطہ مخاطب کر رہا ہے جو کہ جدید اصولوں کے مدنظر
عیب ہے ۔

غرض تماشائیوں کی سہولت پر فن کاری کی بھینٹ چڑھانا طرز
جدید کے لحاظ سے ناموزوں ہے ۔ البتہ مذاقیہ (Farce
) میں ایک حد تک اداکاروں اور تماشائیوں
کے تعلقات قایم رہ سکتے ہیں لیکن سنجیدہ ڈراموں میں تماشائیوں کی حیثیت
روزن در سے جھانکنے والوں سے زیادہ نہیں ہونی چاہئے ۔ اسٹیج پر
اداکار ہرگز اس پر زور نہ دیں کہ تماشائی ان کا تماشا کر رہے ہیں کسی
خاص زاویۂ نگاہ سے لوگ انہیں دیکھ رہے ہیں یا ایک خاص مقام سے
ان کی رٹی ہوئی تقریریں سننی چاہتے ہیں ۔ اداکاروں کو اتنا توجانا

چاہیے کہ تماشائی موجود ہیں لیکن یہ بھی ضروری ہے کہ وہ انھیں فراموش کرنے کی کوشش کریں۔ بے پروائی برتیں یا کم از کم ان کے وجود کے علم کو چھپائیں۔

کوئی شخص روزنِ در سے کمرہ کی اندر جھانکتا ہے اور دیکھتا ہے کہ کچھ آدمی بیٹھے باتیں کر رہے ہیں یا کسی کھیل میں مصروف ہیں یا کوئی کام کر رہے ہیں۔ لیکن کیا وہ توقع کر سکتا ہے کہ کمرہ کے اندر کے اصحاب اپنی باتوں کے سلسلہ میں۔ کھیل کی مصروفیت میں یا کام کی مشغولیت میں اس کی طرف پیٹھ نہ کرینگے؟ ہو سکتا ہے کہ کمرہ کا سارا سامان اس کی طرف رخ کیا ہوا نہ ہو۔ ممکن ہے کہ سب چیزیں اس کی آنکھوں کے آگے بالکل کھلی ہوئی نہ ہوں۔ کیا وہ امید کر سکتا ہے کہ اپنے جذبات کی ترجمانی ان کے حرکات کرینگے؟ کیا وہ توقع کر سکتا ہے کہ اپنے خیالات کا اظہار اُن کے الفاظ کرینگے؟ اوّل تو انہیں خبر ہی نہیں کہ کوئی تانک جھانک میں منہمک ہے اور اگر بالفرض اُنہیں معلوم ہو بھی تو کیا وہ اپنے خیالات اور جذبات بدل دینگے؟ کیا ایک تماشائی کی خاطر اپنا کھیل بگاڑ دینگے؟ انہیں تو اپنے جذبات کی ترجمانی اور خیالات کے اظہار میں سہولت مدّ نظر ہے۔ دوسروں سے کیا کام۔

مکالمہ مبتدی کو ڈراما میں مکالمہ سے زیادہ آسان چیز کوئی نظر نہیں آتی لیکن درحقیقت یہی سب سے زیادہ مشکل چیز ہے۔ بس صرف دورِ حاضرہ میں

ایک ڈراما نگار کو جانتا ہوں جس کی قوت گویائی۔ ندرت بیان۔ بیباک انداز
بے لاگ طرز اور وسعت نظر نے مل جل کر اس کے مکالمہ کو اس قدر جان دار
اتنا دلچسپ اور ایسا دل پسند بنایا کہ اس کے ڈرامے محض مکالمہ کی ان
بے انتہا خوبیوں کی وجہ سے زندہ ہیں اور رہیں گے —— نہیں معلوم کب
تک ؟ وہ اسٹیج کا بڑا باریک بیں نقاد تھا اور ہے۔ اس نے اسٹیج کو بدلنے
کی کوشش کی اور کامیابی حاصل کی۔ زندہ ڈراما نگاروں میں شاید سب سے
زیادہ شہرت رکھتا ہے۔ لندن سے جاپان تک اس کے ڈرامے پڑھے او
کھیلے جاتے ہیں —— میرا مطلب یقیناً مسٹر جارج برنارڈ
ر Mr. George Bernardshaw سے ہے۔

مکالمہ سیرت اور موقع کے تصادم کی پیداوار ہونا چاہیے۔ یہ ایک
چنگاری ہے جو کبھی چمک کر دل ودماغ کو منور کر دیتی ہے اور کبھی یہی چنگ
بھڑک کر خرمن شہرت کو خاکستر کر دیتی ہے۔ ایک ہی مکالمہ کتب خانہ
بیٹھکر کتابی صورت میں پڑھئے تو کچھ لطف آئیگا اور وہی مکالمہ تماشا
کی صف میں بیٹھکر گفتگو کی شکل میں سنئے تو کچھ اور لطف آئیگا۔ مکالمہ
مشکل ہے اتنا ہی آسان بھی ہے اور جیسا کامیابی کا ذریعہ ہے ویسا ہی
تباہی کا باعث بھی۔

ہم کسی مصنف سے یہ توقع نہیں رکھ سکتے کہ وہ ہماری گفتگو

جوں کا توں پیش کرے۔ کیونکہ ہم ایک گھنٹہ کی گفتگو میں دنیا کے سارے
مسائل پر بحث کر لیتے ہیں۔ کبھی کھیل کود کا ذکر ہوتا ہے۔ کبھی کسی مصنف کا۔
ابھی معاشیاتی کساد بازاری کا رونا رو رہے تھے ابھی ہیرلڈ لاٹڈ کا ذکر
کر کے ہنسنے لگے۔ آئین شٹائن Jenstein (
کا نظریہ سمجھاتے سمجھاتے برج کی غلطیوں پر اتر آئے۔ دوسروں کی غلطیاں
بتاتے بتاتے اپنی تعریف بھی لگے ہاتھوں کر لی۔ اس پر تکرار ہو گئی کیونکہ
ہر شخص اپنے آپ کو استاد سمجھتا تھا ——— لیجئے گھنٹہ گذر گیا۔
باتیں ہوئیں تو بہت لیکن ٹھیک ٹھکانے اور سمجھ کی ایک بھی نہیں۔ اس
کے متعلق دو چار جملے اس کے متعلق دس پانچ فقرے۔ خواہ مخواہ کی
مذمت اور بیجا خود ستائی۔ اب اگر کوئی ڈراما نگار بالکل اسی طرح ہماری
بے ڈھنگی گفتگو پیش کرے تو ڈراما کا ہیکو ہو گا اچھی خاصی حکیم جی کے نسخوں
کی بیاض ہو جائے گی۔ اسی لئے مصنف رطب و یابس ٹھونس دینے
سے پرہیز کرتا ہے۔

لیکن ہم ڈراما نگار سے دو میں سے ایک توقع تو کم از کم کر سکتے ہیں۔
یا تو وہ اپنے کرداروں کو انہیں کے جذبات کا ترجمان اور خیالات کا
آئینہ دار بنائے یا اپنے جذبات اور خیالات کا آلۂ کار۔ اول الذکر طریقہ
دلچسپ اور جاذب نگاہ ہو گا لیکن بعض کامیاب ترین ڈراما نگاروں

شہرت کا باعث آخر الذکر طریقہ ثابت ہوا۔ گالزوردی (Galsworthy) اور آرنلڈ بنیٹ (Arnold Bennett) کے اکثر کردار حقیقت سے اتنے قریب اور فطرت کے اس قدر مطابق ہیں کہ ان میں مصنف کے خیالات اور جذبات کی کوئی جھلک نہیں دکھائی دیتی۔ برخلاف اس کے برنارڈ شا (Bernardshaw) اپنے کرداروں کی زبانوں سے خود بولتا ہے۔ شریڈن (Sheridan) کے مزاحیہ مکالمے کامیاب ترین سمجھے جانے کے مستحق ہیں۔

حاضر جوابی میں آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) اپنی نظیر نہیں رکھتا۔ گلبرٹ (Gilbert) کے مکالموں کی طرز اس کی اپنی ہے۔ منطق اور طنز قابل تعریف ہے۔ (Milne) غالباً دلکش مکالمہ لکھنے پر قادر ہے۔

مکالمہ کہاں سے شروع کیا جائے اور کہاں ختم کیا جائے؟ یہ بھی ایک دلچسپ سوال ہے جو ڈراما نگار کی اختیار تمیزی پر بالکل موقوف ہے۔ اسی ذریعہ سے دراصل اس کی شخصیت اور ذہنیت داخل ہوتی ہے پھر مشکل یہ آن پڑتی ہے کہ کس فقرے کو لکھے اور کس کو حذف کرے؟ مختصر لیکن بیساختہ فقرے اور ان کے اظہار کے لئے موزوں الفاظ دراصل

مکالمہ کی کامیابی کا ذریعہ ہیں۔ اس کے لئے مصنف کو زبان اور بیان دونوں پر یکساں قدرت ہونی ضروری ہے۔

علمی موضوع پر ٹھوس مکالمہ بڑا ثقیل ہوتا ہے اسی لئے پورے ڈراما میں اس قسم کا مکالمہ نہ رکھا جائے ورنہ پڑھنے والا اکتا جائیگا۔ ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ علمی اور خشک موضوع کو بھی دلچسپ ترین مکالمہ کی شکل میں منتقل کرے۔ کرداروں میں دراصل مکالمہ کی وجہ سے جان پڑتی ہے۔ اگر مکالمہ بیجان۔ روکھا پھیکا ہوا تو کردار بھی بے لطف اور غیر دلچسپ ہونگے۔

روز کا مشاہدہ گواہ ہے کہ ہماری سوسائٹی میں چرب زبان اور بے تکلف گفتگو کرنے والا ہر دلعزیز ہوتا ہے۔ اس کی موجودگی باعث دلچسپی ہوتی ہے۔ اور ہر شخص اس کی طرف کھنچا جاتا ہے۔ مشہور ہے کہ آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) اس قدر شیریں گفتار تھا کہ جس محفل میں بیٹھتا بس اسی کا طوطی بولتا نظر آتا باقی سب گوش بر آواز ہوتے۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ بعض پروفیسروں کے سمجھانے کا طرز کچھ اس قدر جاذب نظر اور دلکش ہوتا ہے کہ سننے والے کے دل پر پروفیسر کا مافی الضمیر نقش کالحجر کی طرح ثبت ہو جاتا ہے۔ حال ہی میں اسی قسم کا ایک دلچسپ واقعہ پیش آیا۔ آئین شٹائن (Ienstein) کے ہاں ایک پروفیسر پہنچا اور کہنے لگا کہ میں نے آپ کے نظریہ اضافیت (Theory

of Relativity کو سمجھنے کی بڑی کوشش کی لیکن کامیابی
نہ ہوئی براہ مہربانی اب آپ خود سمجھا دیجئے۔ آئن شٹائن نے سمجھانا شروع
کیا اور جگہ جگہ پروفیسر سے دریافت کرتا گیا کہ آیا وہ سمجھ رہا ہے یا نہیں اور
پروفیسر نے ہر دفعہ اثبات میں جواب دیا کہ وہ آسانی سے سمجھ رہا ہے۔
جب آئین شٹائن سمجھا چکا تو پروفیسر باہر آیا۔ اخبار کے نمائندوں کو علم ہوا کہ
آئین شٹائن کا نظریہ سمجھنے والوں کی فہرست میں ایک اور شخص کا اضافہ ہوا
تو انہوں نے اسے تنگ کیا۔ بیانات اور تصاویر شائع کرنا شروع کر دئے۔
جب لوگ اوس سے واقف ہوئے تو اونہوں نے پروفیسر کو مجبور کیا کہ وہ انہیں
بھی سمجھائے۔ پروفیسر نے بہت غور و فکر کے بعد جواب دیا کہ وہ ان کی خواہش
پوری نہیں کر سکتا۔ واقعہ یہ تھا جیسا کہ اوس نے بعد میں بیان کیا جوں
جوں آئین شٹائن سمجھا رہا تھا ہر چیز اوس کے ذہن میں آتی جا رہی تھی جو
کہ در اصل آئن شٹائین کے طریقہ اظہار اور مکالمہ کا کمال تھا لیکن جب وہ
واپس ہوا تو اس کے دماغ میں اتنی قوت نہ تھی کہ وہ اوس کو محفوظ رکھ سکتا۔
شکوک اور شبہات نے اس کے دماغ کو پریشان کر دیا اور وہ سب کچھ بھول
گیا۔ اس ساری بحث سے بیان کرنا مقصود یہ تھا کہ سریع الفہم مکالمہ در
اصل بے انتہا خوبیوں کا مالک ہوتا ہے۔
ایک ہی چیز کو بیان کرنے کے متعدد طریقے ہوتے ہیں لیکن

موزوں ترین طریقہ کا انتخاب ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ یہ نعمت غیر مترقبہ ہے۔ اسی لئے شاید ایک جگہ برنارڈ شا کہتا ہے کہ "اس وقت تک کبھی ڈراما لکھنے کی کوشش نہ کرو جب تک کہ تمہیں یقین نہ ہو کہ فطرت نے تمہیں سو فیصدی اس کے لئے پیدا کیا ہے"

جدید اصول کے لحاظ سے مکالمہ کے دوران میں لمبی لمبی تقریریں معیوب سمجھی جاتی ہیں۔ برنارڈ شا کے اعزاز میں (Malvern Festival) کے موقع پر جو ڈراما (The Apple Cart) کھیلا گیا تھا اس میں شا نے بعض تقریریں اتنی لمبی لمبی رکھی تھی کہ ان کے دہرانے میں پندرہ پندرہ منٹ کے قریب صرف ہوتا تھا۔ ہیرس (شا کا مشہور سوانح نگار) کو تعجب ہے کہ شا نے ایسے موقع پر کیوں اتنا طویل اور اتنا کمزور مکالمہ لائق ترین مجمع کے آگے پیش کیا؟ بہرحال موجودہ ڈراما نگاروں کا رجحان عام طور پر طولانی مکالمہ کے خلاف نظر آتا ہے۔

اداکاروں کا انتخاب ڈرامے عموماً موزوں اداکاروں کے انتخاب کی وجہ سے کامیاب ہوتے ہیں اور غیر موزوں اداکاروں کے انتخاب کی وجہ سے ان کی مٹی پلید ہوتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض ڈرامے ایسے ہیں جن کو تیسرے درجہ کا اداکار بھی ناس نہیں کر سکتا محض اس

وجہ سے کہ ان میں خوبیاں اس کثرت سے ہوتی ہیں کہ بیہودہ فانہ حرکتوں کے تماشے نہیں مٹتیں۔ لیکن اس قسم کے ڈرامے بہت کم ہیں۔

بہترین مکالمے ناموزوں اداکاروں کی زبانوں پر بے مزہ ہو جاتے ہیں۔ الفاظ کتنے ہی حزن و ملال میں ڈوبے ہوئے کیوں نہ ہوں جب تک اداکار اس فن سے واقف نہ ہو کہ جذبات کو کیونکر ابھارے اور تماشائیوں کے دلوں کو کس طرح ٹھیس لگائے قطعی اثر نہیں کرتے۔ اسی طرح فقرے کتنے ہی ہنسانے والے کیوں نہ ہوں جب تک اداکار تماشائیوں کو نہ گدگدائے تھیٹر میں قہقہے نہیں گونجتے۔ اداکاروں کے انتخاب کے وقت ان کی شہرت اور کارگزاری مدّنظر نہ ہو بلکہ جو پارٹ اونہیں دیا جا رہا ہے اس کو ادا کرنے کی موزونیت اور قابلیت تلاش کی جائے۔ دنیا کے مشہور ترین طربیہ اداکار کو معمولی سا حزنیہ پارٹ دیجئے تو وہ عمر بھر نہ کر سکیگا۔ اسی طرح حزنیہ اداکار کبھی تماشائیوں کو ہنسا نہ سکیگا۔ پارٹ تقسیم کرنیوالا جس طرح ڈراما کے کردار کی نفسیات سے کماحقہ واقف ہو نا چاہئے اسی طرح اداکار کی قابلیت اور استطاعت سے واقف ہونا ضروری ہے۔ جب تک ان دونوں سے واقفیت نہ ہو وہ کبھی کسی اداکار کو موزوں پارٹ نہیں دیسکتا۔ اداکار کو منتخب کرتے وقت نہ صرف کردار کے لحاظ سے اس کی موزونیت دیکھنی پڑتی ہے بلکہ ایک اداکار کا دوسرے سے تعلق

اور ان سب کا ڈراما پر بحیثیت مجموعی جو اثر پڑتا ہے اس کا خیال بھی ضروری ہے۔

مس "ا" مسٹر "ب" کے ساتھ کبھی اچھی طرح کام نہیں کر سکتی۔ "ت" صاحب "ث" کو کوئی مدد نہیں دے سکتے۔ مس "ج" اور مسٹر "چ" کی کبھی بن نہیں سکتی۔ مسٹر "ح" "خ" صاحب کے ساتھ پارٹ کرنا نہیں چاہتے۔ "د" صاحبہ جب تک "ذ" صاحب کو پارٹ نہ دیا جائے کام کرنے سے انکار کرتی ہیں۔ یہ اور اسی قسم کی دوسری تکلیفیں اداکاروں کو منتخب کرنے والے کا دماغ پاش پاش کر دیتی ہیں۔ اداکاروں کو منتخب کرنیوالا اگر تھیٹر کا منتظم خود نہیں ہے تو تھیٹر کے منتظم کی سفارش اس کے منظور نظر اداکار کے متعلق علیحدہ دق کریگی اور اگر اداکاروں کو منتخب کرنیوالا ڈراما نگار نہیں ہے تو ڈراما نگار کی خواہش اس کے پسندیدہ اداکار کے متعلق الگ پریشان کریگی۔ اس پر طرّہ یہ کہ بیچارے منتخب کرنیوالے کا بھی تو کوئی ذاتی خیال کوئی شخصی لحاظ ہوگی۔ ایسی صورت میں اداکاروں کو موزوں منتخب کرنے کا کام جتنا مشکل سمجھا جائے کم ہے۔

بعض لوگ شخصیتوں پر نظر رکھ کر اداکاروں کو منتخب کرتے ہیں لیکن یہ یاد رہے کہ جب تک قابلیت اور استطاعت نہ ہو ظاہری موزونیت اور شخصیت کارآمد نہیں ہو سکتی۔ بعض خاص موقعوں پر تھوڑی سی

قابلیت اور زیادہ شخصی موزونیت بڑا کام کرتی ہے مثلاً (Rasputin & the Empress) کے بے نظیر فلم میں Ethel Barrymore) کی زارینہ (Zarina) سے شخصی مشابہت اور Lional Barrymore) کی Rasputin) سے ذہنی موزونیت دراصل فلم کی کامیابی کا باعث ہوئی۔ لیکن ہمیشہ شخصیت کو قابلیت پر ترجیح نہیں دیجا سکتی۔ اگر حسن اتفاق سے دونوں یکجا جمع ہوجائیں تو نورٌ علیٰ نور سمجھئے۔

لقمہ دہندہ (Prompter) صرف دہرانا ہی کافی نہیں بلکہ صحیح دہرانا ضروری ہے۔ انگریزی کی ایک مشہور نظم ———— "مجھے یاد ہے۔ مجھے یاد ہے ————" سے شروع ہوتی ہے اداکاروں کی حالت کے مدنظر ایک نظم ایسی لکھنی چاہیے جو "میں بھول گیا۔ میں بھول گیا۔ ————" سے شروع ہو۔

اکثر مبتدی پہلی دفعہ اسٹیج پر جب آتے ہیں تو جھینپتے اور پریشان ہوتے ہیں اور اسی انتشار کے سبب اپنا پارٹ بھول جاتے ہیں۔ حرکات کے پوری طرح ادا نہ کرنے سے ڈراما اتنا ناس نہیں ہوتا جتنا کہ پارٹ بھول جانے سے۔ اکثر مبتدی اداکار صرف اپنا پارٹ اور دوسرے اداکا

کے آخری الفاظ یاد کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں اگر کوئی اداکار اپنے آخری الفاظ بھول جائے یا غلط کہے تو دوسرا اداکار جو اس انتظار میں ہے کہ پہلا اداکار مقررہ الفاظ پر اپنی تقریر ختم کرے تو یہ اپنا پارٹ شروع کرے اگلے کی غلطی پر بوکھلا یا سا جاتا ہے۔ اس کو اس کا علم ہی نہیں ہوتا کہ پہلا اداکار کب اپنی تقریر ختم کریگا اسی لئے وہ اپنا پارٹ شروع کرنے کے لئے تیار نہیں رہتا۔ اور اُس کو علم ہوتا ہے تو اُس وقت جب پانی سر سے گذر جانے کے قریب ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس پریشانی میں وہ جتنی بدحواسیاں کر جائے تھوڑی ہیں۔ بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ اداکار غلطی سے اپنا بہت سا پارٹ اڑا جاتا ہے۔ اس ایک اداکار کے "غتر بود" کی وجہ سے دوسرے اداکاروں کو بھی اپنا اپنا پارٹ اسی لحاظ سے حذف کرنا پڑتا ہے۔ مکالمہ اور قصہ کی ساری خوبی ان دو ملاؤں میں اس طرح مردار ہو جاتی ہے۔ بعض دفعہ اداکار اپنا پارٹ بھول کر دوسرے کے الفاظ دہرانے لگتا ہے یا مصنف کے الفاظ بھول کر جو جی میں آیا کہنے لگتا ہے۔ اسی لئے ایک ایسے شخص کی ضرورت محسوس ہوتی جو پردے کے پیچھے سے اداکار کو لقمہ دے۔

نامور اداکاروں میں بھی بیشمار ایسے ہیں جو اپنا پارٹ اچھی طرح یاد نہیں کرتے۔ انہیں سب سے زیادہ کوفت پارٹ یاد کرنے میں ہوتی ہے

البتہ اداکاری میں وہ کوتاہی نہیں کرتے۔ دو چار دفعہ اپنا پارٹ پڑھکر وہ سمجھنے لگتے ہیں کہ انہیں خوب یاد ہوگیا اس کے علاوہ ہر آن ان کے کان لقمہ دہندہ کی آواز پر لگے ہوتے ہیں یا جب اونہیں آواز برابر سنائی نہیں دیتی تو لقمہ دہندہ کے قریب ٹہلنے لگتے ہیں۔ میز پر اگر کتابیں یا اخبارات وغیرہ رکھے ہوں تو اداکار اپنا پارٹ اس میں چھپا دیتے ہیں تاکہ وقت ضرورت کام آئے۔ غرض تجربہ کار اور سمجھدار اداکار تو لقمہ دہندہ سے اچھی طرح مستفید ہوتے ہیں لیکن مبتدی لقمہ دہندہ کی آواز پر کان بھی نہیں لگاتے۔ پریشانی میں بیچارہ لقمہ دہندہ کہتا کچھ ہے اور یہ سنتے کچھ ہیں۔ اور اگر لقمہ دہندہ چلّا کر کہتا ہے تو تماشائی بھی اسے سن پاتے ہیں آہستہ بولتا ہے تو آفت زور سے کہتا ہے تو آفت غرض گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل کا مضمون درپیش ہوتا ہے انہی تکالیف کے مدنظر فرانس میں لقمہ دہندہ کی جگہ اسٹیج کے نیچے پاروشنی (Foot lights) کے بیچ میں ہوتی ہے تاکہ اداکار اس کو اپنے سامنے دیکھ کر مطمئن رہیں۔ اس کی آواز ان تک آسانی سے پہنچ سکے اور وہ بھی صحیح معنوں میں پوری طرح مدد کر سکے۔

بعض لقمہ دہندے بہت سست اور کاہل ہوتے ہیں بعض کھیل دیکھنے میں خود بھی تماشائیوں کی طرح محو ہو جاتے ہیں۔ بعض

جب اداکار کا تنتو آگے چل نہیں سکتا اور وہ آ ـــــ آ ـــــ
آ ـــــ کر کے رک جاتا ہے تو کہیں اس کو رسنہ پر لگاتے ہیں بعض قبل
از وقت یاد دلاتے ہیں۔ غرض لقمہ دہندوں کی بھی عجیب عجیب دلچسپ
شخصیتیں ہوتی ہیں۔ بہترین لقمہ دہندہ اداکاروں کے حق میں بڑی
نعمت ہے۔

اردو ڈراما کی پیدائش

ادبیات عالم کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ جس قوم میں اصنام پرستی کا رواج تھا اُس نے ڈراما کی ترقی میں زیادہ حصہ لیا۔ سب سے شاندار دیومالا ہندؤں اور یونانیوں کی تھی۔ ان دونوں قوموں کے ہاں پوجا پاٹ کی رسموں کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ پجاری قسم قسم کے سوانگ بھر کے ناچتے گاتے دیوی کے آگے حاضر ہوتے۔ مخصوص طریقوں پر رسوم ادا کرتے اور بھینٹ چڑھاتے تھے۔ رفتہ رفتہ انہیں چیزوں نے جدت طرازیوں اور سحرکاریوں کی بدولت نہایت لطیف فنی ادبی صورت اختیار کر لی۔ اس کے علاوہ جب زندگی کا ایک ایک شعبہ ایک ایک دیوی یا دیوتا سے منسوب کر دیا گیا تو لازمی طور پر دیوی اور دیوتاؤں میں انسانی جذبات رُونما ہوئے اور ان جذبات کی رنگا رنگی کی وجہ سے اختلاف۔

اور اختلاف کی وجہ سے وہ آپس میں ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کی کوشش کرتے تھے۔ درصل انہیں معرکہ آرائیوں نے اصنام کو اشخاص ڈراما کیلئے موزوں قرار دیا۔ متعدد مذہبی ڈرامے لکھے گئے جن میں دیوتاؤں۔ ولیوں اور بزرگوں کے معجز نما کارنامے بیان کئے جاتے تھے۔ اس کے بعد اخلاقی ڈرامے تصنیف کئے گئے۔ ان میں نیکی۔ بدی۔ راستبازی۔ دغابازی۔ محبت۔ نفرت وغیرہ کو مجسّم منظر تمثیل پر لایا گیا۔

کچھ عرصہ بعد لوگ اس قسم کے خشک ڈراموں سے اُکتا گئے اور ڈراموں کا موضوع بدلنے کیلئے ہر طرف چیخ وپکار شروع ہوئی۔ عوام کے بڑھتے ہوئے جوش نے یہ اہم ذمہ داری اپنے سر لے لی اور رقص وسرود کو داخل کرکے ڈراما کو دلچسپ اور خوشگوار بنایا۔ لیکن اندھا دھند روا روی نے گانے بجانے کے ساتھ مسخرہ پن کو بھی اپنے دامن تلے لیلیا اور یہ بڑھتے بڑھتے عوام کی تفنّن طبع کی خاطر ہزلیات اور فواحشات کا شکار ہوگیا۔ یہی وجہ تھی کہ ہندوستان میں جین اور بدھ مذہب کے پیشوا ڈراموں کو مخرب اخلاق اور خلاف مذہب سمجھتے تھے۔

رفتہ رفتہ بدھ علماء کی آنکھیں حقیقت سے چار ہوئیں۔ انہوں نے دیکھا کہ خشک پندو نصائح عوام کے دلوں پر اثر نہیں کرتے۔ برخلاف اس کے ڈراما اپنے اندر لطف و دلچسپی کا پورا سامان رکھتا ہے۔ اسی لئے

فطرت بشری کے نباض ہادیوں نے کھیل تماشے کے پردہ میں ڈراما سے
تعلیم و تلقین کا کام لینا شروع کیا۔ ڈراما کی ہر دلعزیزی نے بدھ مذہب کی
تبلیغ میں بجلی کی سی سرعت پیدا کر دی۔ اور بہت جلد بدھ مت تقریباً
تمام ہندوستان میں پھیل گیا۔ ڈراما کی یہ کارگزاری دیکھ کر رقص و سرود
کو تیوہاروں کے لوازمات میں شامل کر لیا گیا۔ اداکاروں کو عزت کی
نگاہ سے دیکھا گیا بلکہ اکثر پیشواؤں نے خود بھی حصہ لیا مذہبی علماء کے
علاوہ بادشاہوں نے بھی ڈراما کی ترقی میں کافی دلچسپی لی خصوصاً
اشوک اور ہرش نے دل کھول کر سرپرستی کی۔

مگر جب بدھ مت کا ستارہ ڈوبا تو ڈراما میں بھی زوال کے آثار
رونما ہوئے۔ برہمنوں نے بدھ مت کی مخالفت کے سلسلہ میں خواہ مخواہ
بدھ ڈراموں کو بھی نیست و نابود کیا۔ لیکن ساتھ ہی اس کھنڈر پر
ایک ہندو ڈراما کی عمارت کھڑی کی۔ ڈراما کو بدھ مذہب کی بجائے ہندو مذہب کی
تبلیغ کا آلہ کار بنایا۔ ابھی ہندو ڈراما کی عمارت مستحکم نہ ہوئی تھی کہ
غیر ملکیوں کے حملوں کا سیلاب آیا۔ حملوں کی روک تھام اور صلح و
آشتی کے انتظام میں اس قدر منہمک ہونا پڑا کہ ڈراما پس پشت پڑ گیا۔

ایسے انتشار کے وقت عوام نے ڈراما کو اپنے ہاتھوں میں
لے لیا۔ اور اخلاق سکھلانے کے بجائے اس کو روزی کمانے کا ذریعہ

بنایا۔ ناٹک منڈلیاں بنائیں اور کوچہ بکوچہ دیار بدیار چکر لگانے لگے۔
روپیہ کمانے کی فکر اور عوام کے مذاق کی پیروی نے ڈراما میں ابتذال
اور فحش کے اجزاء داخل کر دئے۔ وہی ڈراما جس کو کبھی مذہبی سرپرستی
حاصل تھی اور جس کو پیشوایان مذہب اسٹیج کیا کرتے تھے اور والیان
ریاست دیکھتے تھے اب مذہبی اور اخلاقی نقطہ نظر سے ممنوع قرار دیا گیا۔
ڈراما جب اپنے اعلیٰ معیار سے گر گیا اور اداکاری محض روپیہ
کمانے کا ذریعہ رہ گئی تو بھانڈ۔ نقال اور بہروپیوں نے اپنی اپنی ٹولیاں
علیحدہ علیحدہ کر لیں۔ صرف محفل نشاط اور تفریحی جلسوں میں ان کی
آؤ بھگت ہونے لگی اور محض ہنسنے ہنسانے پر ان کا کمال ختم ہو گیا۔ رہس
بھی اسی عہد زوال کی ایجاد ہے۔ عمدہ مکالمہ کی بجائے تک بندی اور اداکاری
کی بجائے سوقیانہ حرکات و سکنات سے کام لیا جانے لگا۔

۴ ایسے زمانہ میں جب کہ اہل ہند پر زوال و ادبار کا گھٹا ٹوپ بادل
چھایا ہوا تھا۔ سیاسی۔ ذہنی اور معاشری حالت ناگفتہ بہ تھی۔ تمام علمی
و ادبی خزانے سنسکرت زبان میں مدفون تھے جو مدت سے مردہ ہو چکی
تھی اور ڈرامے "پراہس" اور "بھان" کی شکل میں منتقل ہو چکے تھے مسلمان
ہندوستان میں داخل ہوئے۔ جب ان کے قدم جم چکے اور حکومت کی
جڑیں استوار ہو چکیں تو انہوں نے ہندی علوم و فنون کی طرف توجہ کی۔

اور جہاں تک ان کے اعتقادات وحکمت عملی میں خلل نہ آتا تھا ہندوستانی
تمدن اور اس کے لوازمات سے مطلق تعرض نہ کیا۔ ہندی علوم وفنون
کی سرپرستی میں دل کھول کر فیاضی سے کام لیا۔ اسلامی ادبیات میں چونکہ
ڈراما کا فقدان تھا اس لئے ہندی ڈراما مسلمانوں کی نظروں میں ایک
خاص چیز نظر آنے لگا۔ موجودہ ڈراما کا نقشہ اس قدر بھونڈا تھا کہ کسی
صورت میں بھی وہ قابل قبول نہ تھا اور سنسکرت سے ناواقف ہونے
کی وجہ سے ڈراما کے بہترین نمونوں کو پہنچنا ناممکن تھا۔ اہل ہند جو
سنسکرت جانتے بوجھتے تھے وہ بھی فاتحین کی زبان سیکھنے میں اس
قدر محو ہوئے کہ سنسکرت ڈراموں کو مسلمانوں کے آگے پیش نہ کر سکے۔
اس لئے ایک عرصہ دراز تک کچھ الٹ پلٹ کر اور تھوڑی بہت تبدیلیوں
کے ساتھ موجودہ ڈراما ہی کی سرپرستی کی گئی۔ رفتہ رفتہ فارسی کے زیر
اثر چند تماشے مخلوط فارسی اور پراکرت میں تیار ہوئے جو خاص محفلوں
اور درباروں میں دکھائے جاتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ اسی قسم کا ایک
تماشا نواز نامی ایک شخص نے شاہ فرخ سیر کے حکم سے تیار کیا تھا۔
اس کا سلیس اردو میں ترجمہ ۱۸۰۱ء میں مرزا کاظم علی جوان نے کیا
جو فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے مشہور مترجم تھے۔
اس کے بعد ایک عرصہ دراز تک ڈراما کی راہ میں کوئی قدم آگے

نہیں پڑھا گیا۔ کہا جاتا ہے کہ واجد علی شاہ نے کئی جلسے اور رہس تیار کئے تھے لیکن ان کا اردو ادب میں کوئی مستقل درجہ نہیں ہے۔ ان کے علاوہ ممکن ہے کہ اسی قسم کی اور چیزیں بھی لکھی گئی ہوں لیکن انہیں ادب میں کوئی اہمیت نہیں دی گئی اور وہ زمانہ کی دست برد سے بچ نہ سکیں۔ بالآخر اسی "رنگیلے پیا" کے دور میں امانت نے "اندر سبھا" تصنیف کی۔

"اندر سبھا" کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ امانت نے ہندی دیو مالا اور اسلامی روایات کو یکجا کر کے ڈراما تصنیف کیا۔ علامہ عبداللہ یوسف علی نے اردو ڈراما کے عناصر ترکیبی حسب ذیل بیان کئے ہیں:۔
(۱) قدیم سنسکرت ڈراما (۲) اہل ہنود کے خالص مذہبی ناٹک اور دیوتاؤں اور دیویوں کے حالات (۳) وہ چیزیں جو ادنیٰ درجہ کے لوگوں میں جاری ہیں مثلاً سوانگ نوٹنکی وغیرہ (۴) اسلامی نظمیں اور قدیم روایات (۵) زمانہ موجودہ کا انگریزی ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں۔

قدیم سنسکرت ڈراما نے اردو ڈراما کی ابتداء اور ترقی کیلئے پس منظر کا کام دیا۔ براہ راست اس سے اردو ڈراما نے بہت کم فائدہ اٹھایا۔ کیونکہ ہم یہ بتا چکے ہیں کہ اردو داں طبقہ سنسکرت سے ناآشنا تھا اور وہ لوگ جو واقف تھے اسلامی ادبیات کے مطالعہ میں منہمک تھے۔

حالانکہ چاہئے تو یہی تھا کہ اردو ڈراما کی ابتداء سنسکرت کے نقش قدم پر ہوتی اور شروع شروع میں اسی کے تراجم سے اس کا دامن مالا مال کیا جاتا لیکن اردو کی بدقسمتی تھی کہ بعض واقعات نے اس کو سنسکرت ڈراما سے علیحدہ ہی رکھا۔ اہل ہنود کے خالص مذہبی ناٹک اور دیوتاؤں اور دیویوں کے حالات نے بیشک اردو ڈراما پر گہرا اثر کیا اور شروع شروع میں ڈراما کا موضوع یہی چیزیں تھیں۔ اندرسبھا میں ہندو دیومالا کا ذکر اس کی کھلی ہوئی شہادت ہے۔ سوانگ۔ نوٹنکی وغیرہ کا کوئی ادبی اثر تو پڑا نہیں البتہ تمثیلی اثر یعنی اداکاری وغیرہ میں اس سے بڑی مدد ملی۔ دراصل یہی وہ نمونہ تھے جو قدیم اداکاروں کے مدنظر تھے اور انہوں نے اسی سنگ بنیاد پر اداکاری کی عمارت کھڑی کی۔ البتہ اسلامی روایات اور نظموں کا زیادہ اثر پڑا اور کیوں نہ پڑتا۔ فاتحین کی ہر ہر چیز کا یوں بھی مفتوحین پر اثر پڑتا ہے۔ پھر ایسے فاتحین جنھیں اپنے علم و ادب پر حد سے زیادہ ناز اور اپنی روایتوں پر بہت گھمنڈ ہو اپنے رنگوں میں کیونکر نہ رنگتے۔ ڈراما نظم کی شاخ سمجھی جاتی ہے اس لحاظ سے بھی اسلامی نظموں کا اس پر اثر پڑنا ضروری تھا چونکہ اسلامی شاعری میں مثنوی ہی ایک ایسی صنف تھی جس میں قصہ اور کردار کی ضرورت ہوتی تھی اس لئے لازمی طور پر اُردو ڈراما پر مثنوی کا

زیادہ اثر پڑا۔ اگر امانت کی اندر سبھا اور دوسری فارسی یا اردو مثنویوں کو پیش نظر رکھکر مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہمارا قیاس کہاں تک صحیح ہے۔ زمانۂ موجودہ کا انگریزی ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں اردو ڈراما کی ابتداء کا نہیں بلکہ اس کی ترقی کا باعث ہوئیں۔ یہ قیاس بالکل بے بنیاد ہے کہ اردو ڈراما کی ابتداء مغربی ڈراما کی طرز پر ہوئی یا اس کی مدد سے ہوئی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اردو ڈراما کی ابتداء ہندو دیومالا اور اسلامی نظموں کی مدد سے ہوئی البتہ ارتقائی مدارج میں اردو ڈرامانے مغربی طرز سے بہت کچھ سیکھا۔ سیکھ رہا ہے اور ابھی بہت کچھ سیکھنے کی ضرورت ہے۔

اندر سبھا

واجد علی شاہ کی رنگین مزاجی کی داستانیں کسے یاد نہیں؟ کون نہیں جانتا کہ "رنگیلے پیا" کے دربار میں عیش و عشرت و کامرانی کا بول بالا تھا۔ امانت نے شرح اندر سبھا میں واجد علی شاہ کے دربار کا سماں ان الفاظ میں کھینچا ہے:۔

"راگ کا بزم عشرت میں رنگ ہے۔۔۔۔۔ طبلہ کی تھاپ پر ہر امیر دنگ ہے۔۔۔۔ ہنگامۂ رقص و سرود برپا ہے۔۔۔۔ مشتری جماؤں کے گلوں سے ساز کی سازش میں یہ آواز آتی ہے کہ موسیقار کیا بجاتا ہے اور زہرہ کیا گاتی ہے۔ جب کوئی طوائف خوش گلو ٹھمری حضرت کی شروع کر کے بلبل کی روش چہکارتی ہے شوری کی روح شور مچا کر جہالت سے پٹا ٹوپی مارتی ہے اور جب کسی طوائف کو

پکے گانے کا خیال آتا ہے تو ایسی دھرپت کی تان لگاتی ہے کہ آواز دھرتیا پال کو جاتی ہے . . . . . " ایک طرف تو پادشاہ کی رگ رگ میں موسیقی سرایت کر گئی تھی اور دوسری طرف شعر و شاعری کا مذاق طبیعت میں کوٹ کوٹ کر بھرا تھا۔ گانے کی اکثر چیزیں بادشاہ کی کہی ہوئی ہوتی تھیں۔ حتیٰ کہ ناچنے والیاں "پیا" کے اشاروں پر ناچتی تھیں۔ کوئی صنف سخن ایسا نہیں جس میں حضرت نے کلام موزوں نہ کیا ہو۔ اردو شاعروں میں ہمیں کوئی دوسرا شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس کا کلام اتنے اصناف سخن میں موجود ہو۔ شاعری اور موسیقی کے میل جول سے بادشاہ نے "رہس" تیار کئے قیصر باغ اکثر اس قسم کی تفریحوں کے لئے مخصوص تھا۔ بعضوں کے بیان کے مطابق واجد علی شاہ "کنھیا" کا پارٹ خود کرتے تھے۔ اور پریوں کا پارٹ ان کی پسندیدہ عورتیں لیکن بادشاہ کی تصنیف "بنی" کے لحاظ سے جس میں اس قسم کے جلسوں کا تفصیلی ذکر ہے یہ ثابت نہیں ہوتا بلکہ ظاہر ہوتا ہے کہ "کنھیا" کا پارٹ عورت کو دیا جاتا تھا۔ لیکن چونکہ یہ کتاب واجد علی شاہ نے اپنی جوانی ڈھل جانے کے بعد لکھی ہے اس لئے خیال کیا جاتا ہے کہ جوانی میں "کنھیا" کا پارٹ حضرت خود کرتے ہونگے اور جوانی گذر جانے کے بعد انہوں نے اس سے علیحدگی اختیار کر لی ہوگی۔ لیکن اگر ایسا ہوتا تو واجد علی شاہ

ضرور اس کا ذکر کر دیتے۔ کیونکہ ان کی صاف گوئی سے یہی توقع تھی۔ جب اونہوں نے اپنے سارے محلات اور اُن سے عشق کا تفصیلی ذکر کیا ہے، اپنی جوانی کی ساری ترنگیں بے کم و کاست بیان کر دیں۔ اور اپنی طبیعت کی ولولہ انگیزی کی پوری پوری ترجمانی کر دی تو اس اعتراف میں کہ "کنھیا" کا پارٹ خود کرتے تھے کون امر مانع تھا؟ پھر جب واجد علی شاہ نے "کنھیا" کا پارٹ ہی نہ کیا تو یہ کیسے خیال کیا جا سکتا ہے کہ وہ اندر کا پارٹ کرتے ہوں گے؟

ہاں تو واجد علی شاہ کے دربار میں جتنی چیزیں گائی جاتی تھیں جتنے جلسے اور رہس کھیلے جاتے تھے، ان کا تعلق بادشاہ کی ذات سے ہوتا تھا۔ کوئی ایسا درباری شاعر مخصوص نہ تھا کہ ٹھمری کہہ کہہ کر گانے والیوں کو دیتا یا رہس اور جلسہ تیار کرتا بلکہ اکثر ایسی چیزیں "رنگیلے پیا" جانِ عالم اور اختر کی ہوتی تھیں۔ واجد علی شاہ کی طبیعت کا رجحان، طور طریق اور عادات سے صاف ظاہر ہے کہ اونہوں نے امانت کو کبھی اندر سبھا تیار کرنے کا حکم نہ دیا تھا، اوّل تو یہی ثابت نہیں ہوا کہ امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے یا کم از کم مصاحب۔ کیونکہ واجد علی شاہ نے اپنی بیشمار تصانیف میں کہیں بھی امانت کے اپنے دربار سے وابستہ ہونیکا ذکر نہیں کیا اور نہ امانت نے اپنے کلام میں کہیں اس کی طرف اشارہ کیا۔ بلکہ شرح اندر سبھا میں جہاں بادشاہ اور اُن کے

رہس کا ذکر کیا ہے اپنے آپ کو بے تعلق رکھا ہے۔ ملاحظہ ہو ا۔

"صل علی کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اڑایا اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا بلکہ قاف کے مانند جہالت سے سر جھکایا . . . . پریاں بن بن کے محفل میں آتی ہیں۔ حضرت کی چیزیں گاتی ہیں . . . . خدا اس ہنگامہ رہس کو زیر قدم سلطان عالم کے مع ارکان ودولت تاقیامت سلامت باکرامت رکھے"

واجد علی شاہ کے درباری رنگ اور رہس کے بیان سے قارئین یہ نہ سمجھیں کہ امانت نے آنکھوں دیکھے واقعات لکھے ہیں۔ واجد علی شاہ کی محفل رقص و سرود ایسی نہ تھی کہ کوئی شخص لکھنؤ میں رہکر بھی اگر آنکھوں سے نہ دیکھے تو کم ازکم اس کی آواز کانوں سے نہ سنے۔ اس کے چرچے زبان زد خلائق تھے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ امانت کو درباری ناچ رنگ دیکھنے کا ایک دفعہ بھی موقع نہیں ملا بلکہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ امانت اس رنگ میں رنگے ہوئے نہ تھے اور درباری صف میں اُن کی کوئی جگہ نہ تھی۔ اگر امانت اور واجد علی شاہ دونوں کی زندگیوں کے خاکے ذہن میں رکھکر غور کیا جائے تو ہمارے اس بیان کی تائید ہوگی۔ امانت کی ولادت ۱۲۳۱ھ میں ہوئی اور واجد علی شاہ ۱۲۴۷ھ میں پیدا ہوئے ۱۲۵۱ھ میں امانت کی طاقت گفتار میں فرق آگیا اور اسی باعث گوشہ نشینی

اختیار کرلی۔ تقریباً دس برس تک اسی حالت میں بسر ہوئی۔ اس کے بعد صحت ہوئی۔ لیکن زبان میں لکنت باقی تھی۔ اس کے علاوہ طبیعت کی وجہ سے جو عرصہ سے گوشہ نشینی اور تنہائی کی عادی ہو چکی تھی گھر سے بہت کم قدم باہر نکالا۔ ملاحظہ ہو شرح اندرسبھا :-

" وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی عبادت نے کہا کہ بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ کے طور پر طبعزاد قلم کیا چاہیئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے . . . ." اس سے ظاہر ہے کہ امانت کی طاقت گفتار عود کر آنے تک واجد علی شاہ ۱۷ - ۱۸ برس کے ہو چکے تھے۔ گو تخت نشیں نہ ہوئے تھے لیکن موسیقی اور شاعری کا بازار گرم ہو چکا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس وقت تک امانت کی رسائی نہ ہوئی تھی اور نہ ہو سکتی تھی۔ صحت کے بعد خود امانت کے بیان کے مطابق جانا آنا نہ ہوتا تھا۔ ایک تو وضع داری دوسرے زبان کی وابستگی اور لکنت کے سبب امانت نے دربار میں جانے کا خیال تک نہ کیا ہوگا۔ اس کے علاوہ جب دوست احباب کے ہاں آمد و رفت نامناسب تھی تو دربار شاہی میں "عذر زبان لیکر جانا ادب اور وضع دونوں کے خلاف تھا۔"

صحت کے بعد چھ یا سات سال کے اندر ہی اندر ایک دوست اور شاگرد حاجی مرزا عابد علی عبادت کی تجویز پر اندر سبھا تیار کرنیکا خیال ہوا ۱۸۵۱ء سے فکر شروع ہوئی، اس وقت تک بھی امانت کو شاہی دربار میں بار حاصل نہ ہوا تھا۔ تقریباً ڈیڑھ دوسال کے بعد ۱۲۶۹ھ میں اندر سبھا تیار ہوئی۔ واضح رہے کہ اس وقت رقص اور جلسہ لکھنؤ میں کوئی نئی چیز نہ تھے بلکہ واجد علی شاہ کے طفیل میں لوگوں کے کان اور آنکھ اس سے آشنا ہو چکے تھے۔ جب لوگوں کو معلوم ہوا کہ اندر سبھا تیار ہو گئی تو لوگ جوق در جوق اس میں پارٹ کرنے کی خواہش سے جمع ہوئے۔ مجمع کا شوق۔ خواہش اور اضطراب کی انتہا یہ ہوئی کہ ہر شخص اداکاری میں حصہ لینے کا دل و جان سے آرزو مند ہوا۔ اور ظاہر ہے کہ یہ ناممکن تھا۔ اس سبب سے لوگوں میں تفرقہ پڑ گیا اور فساد اور جھگڑا شروع ہوا۔ بہت پیچ بچاؤ کے بعد لوگوں کو سمجھا بجھا کر ڈراما اسٹیج کیا گیا۔

اسٹیج اور پردوں کے سبب سے لوگوں کو شبہ ہوا کہ ہو نہ ہو یہ فرانسیسی اوپرا کا اثر ہے۔ حالانکہ ٹھنڈے دل سے غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اسٹیج ہندوستان کے لئے کوئی نئی چیز نہیں کیونکہ سنسکرت ڈراما کے طفیل میں ہندوستان اس چیز سے صدیوں پہلے واقف ہو چکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ ٹیپ ٹاپ ۔ شان و شکوہ اور نظر فریبی حاصل نہ

ہوئی تھی مگر اتنا تو مان لینا پڑتا ہے کہ سنسکرت ڈرامے برسوں پہلے اسٹیج پر کھیلے جا چکے تھے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ملحوظ رہے کہ اندرسبھا بھی کوئی عمدہ اسٹیج پر کھیلا نہیں گیا۔ نہایت ادنیٰ معمولی اس قسم کے سازوسامان کے ساتھ کہ ہندوستانی دماغ بغیر فرانسیسی یا غیر ملکی اثرات کے آسانی سے تیار کر سکتے تھے۔ رہا پردوں کی نسبت سو اس کے متعلق غلط فہمی ہوئی اور وہ بھی اس خیال سے کہ اندرسبھا میں پردوں سے مراد منظر ہوں گے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہندوستانی اسٹیج اس وقت تک "مناظر" (Scenes) سے آشنا نہ ہوا تھا۔ بلکہ سفید یا زیادہ سے زیادہ کسی ایک رنگ میں رنگے ہوئے پردے استعمال ہوتے تھے اور وہ بھی پس منظر کے سلسلہ میں نہیں بلکہ تماشائیوں کی آنکھوں کو اسٹیج کے انتظامات سے قبل از وقت واقف نہ کرانے کے لئے۔ ہوتا یہ تھا کہ اسٹیج پر ایک پردہ تان دیا جاتا تھا اور اس کے پیچھے اداکار بن سنور کر اور سج دھج کر بیٹھ جاتے تھے۔ پردہ کے سامنے ایک شخص آتا۔ اور اس اداکار کی آمد کا جو پردہ کے پیچھے بیٹھا ہے اعلان کرتا۔ رہتابی چھوٹتی تب جا کر کہیں پردہ ہٹایا جاتا۔ اداکار سر کے اشارے سے تماشائیوں کو سلام کرتا۔ اپنی آمد کا خود اعلان کرتا۔ گاتا۔ اس کے بعد ہولی یا کوئی دوسری موسمی چیز سناتا۔ آخر میں اپنا پارٹ شروع کرتا۔ ظاہر ہے کہ

ہندوستانی کسی فرانسیسی اوپیرا دیکھے ہوئے اور مغربی اسٹیج سجائے ہوئے شخص کی محتاج توجہ نہ تھی۔ معمولی سے معمولی ہندوستانی اس قسم کا انتظام کر سکتا تھا۔ اور حقیقت بھی یہی ہے کہ اسٹیج کی ابتداء اور خصوصاً اندر سبھا کے اسٹیج کے لئے تو اردو ڈراما غیر ملکی اثر کا مرہون منت نہیں ہوا۔

اوپر کی بحث سے یہ ثابت ہو گیا کہ اندر سبھا کو واجد علی شاہ سے کوئی تعلق نہیں۔ نہ اونہوں نے لکھوائی نہ کسی فرانسیسی نے تجویز کی۔ نہ قیصر باغ میں کھیلی گئی۔ نہ بادشاہ سلامت اور ان کی عورتوں نے کوئی پارٹ کیا۔ اور نہ یہ کہ امانت اس کو اپنے نام سے منسوب کرنا چاہتے تھے۔ شرح اندر سبھا میں صاف طور سے اونہوں نے لکھدیا کہ وہ اس قسم کی چیزوں کو کچھ وقعت کی نگاہ سے نہ دیکھتے تھے۔ ممکن ہے کہ وہ "جلسہ" کو بہت معمولی چیز سمجھ کر اپنے نام سے منسوب نہ کرنا چاہتے تھے لکھتے ہیں: ..... کیونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں استاد تخلص کیا۔ لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب بندہ کا کلام دریافت کر لیا۔" اس قدر صاف بیان کے بعد مزید قیاس کی کوئی گنجائش نہیں رہتی البتہ اس کا تعجب ضرور ہے کہ کیا وجہ تھی کہ امانت نے واجد علیشاہ کے

نام کے ساتھ تو رقص کی ایجاد کا ذکر اچھے الفاظ میں کیا اور اپنے نام کو اندرسبھا کے ساتھ منسوب کرنا معیوب خیال کیا۔ اگر اس قسم کی چیزیں تیار کرنا معیوب تھا تو بادشاہ کی تقلید کے سلسلہ میں ہی کم از کم اس کا شمار محاسن میں ہونا چاہئے تھا۔ علاوہ اس کے جیسا کہ ہم آگے بتائیں گے کہ امانت نے اس ڈراما میں میرحسن کی شہرہ آفاق مثنوی "بدر منیر" کی خوشہ چینی کی۔ اور لطف یہ کہ پھر بھی معیوب سمجھا، یہ جانتے ہوئے کہ میرحسن کی مثنوی شہرت عام اور بقائے دوام کا تاج حاصل کر چکی ہے۔ اس کے علاوہ طرفہ یہ کہ "واسوخت" کو تو معیوب نہ سمجھا، اور کنارہ کیا تو اندرسبھا سے۔ بہرحال ہمیں اس وقت اس سے بحث نہیں کہ امانت نے کیوں اندرسبھا کو معیوب سمجھا۔ اور کہاں تک وہ ایسا کرنے میں حق بجانب تھے۔

اب ہم یہ چاہتے ہیں کہ اندرسبھا کا خلاصہ پیش کریں اور دکھائیں کہ کہاں کہاں اور کس کس طرح امانت نے پرانی مثنویوں کی پیروی کی۔ اور خصوصاً "بدر منیر" سے کیونکر اپنا چراغ روشن کیا۔ جس وقت امانت کے آگے "جلسہ" تیار کرنے کی تجویز پیش ہوئی تو امانت کو یہ تو معلوم تھا کہ "جلسہ" کیونکر ترتیب دیا جاتا ہے۔ کس طرح کہا جا سکتا ہے۔ اور کن چیزوں کی ضرورت لاحق ہوتی ہے۔ یقیناً امانت کے پیش نظر اس

دقت کوئی ایجاد نہ تھی اور نہ انہیں اس کا علم تھا کہ وہ اردو کا سب سے
پہلا ڈراما لکھنے والے ہیں۔ وہ پرگو شاعر تھے۔ صنائع و بدائع رعایت
لفظی اور نازک خیالی اُن کی خصوصیات تھیں۔ پس "جلسہ" تیار کرنے
کے لئے کمی تھی تو "قصہ" کی۔ شاعری کی فرسودہ لکیر پیٹتے پیٹتے انہیں
چبائے ہوئے لقمے چبانے کی عادت ہو چکی تھی۔ نیا مضمون سوچنا
اور جدت پیدا کرنا ان کے حاشیۂ خیال میں بھی نہ تھا۔ اس لئے "قصہ"
کے سلسلہ میں اُن کی نظر اسی صنف شاعری پر پڑی جس میں "قصہ"
کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ صنف بلاشبہ مثنوی تھی۔ مثنوی اردو کی قدیم
ترین صنف ہے اور قدیم شعرا نے اپنا زیادہ کلام اسی صنف میں چھوڑا
ہے۔

عشق کی داستان، دیو، پری کا ذکر اور منظر نگاری مثنوی میں
شروع ہی سے داخل ہو چکے تھے۔ مکالمہ کی ترتیب اور ڈراماتی اثر
کی کمی تھی سو اس کو امانت نے اندر سبھا میں پورا کر دیا۔ علاوہ اس کے
"بدر منیر" چونکہ اردو مثنویوں میں ایک خاصہ کی چیز ہے اور بہت نمایاں
اور غیر معمولی شہرت کی مالک ہے اس لئے امانت کی آنکھیں "قصہ"
کی تلاش میں اس پر پڑیں اور اونہوں نے اس سے قصہ کی اکثر اہم
چیزیں حاصل کیں پھر ڈراماتی رنگ میں رنگا اور اندر سبھا کو ایک زندہ

جاوید کارنامہ بنایا۔

عجیب پر لطف چیز ہے کہ ہندو دیو مالا میں راجہ اندر ہی کو ادب کی اس صنف کا جس کو ڈراما کہتے ہیں بانی خیال کیا جاتا ہے۔ اور حسن اتفاق دیکھئے کہ اردو کا پہلا ڈراما "اندر سبھا" ہے۔ روایت ہے کہ بہت سے دیوتا اندر کے پاس گئے اور اس سے گویا ہوئے کہ آسمانی بادشاہت کام کاج کی زحمت سے علاقہ نہیں رکھتی اور بیکار بیٹھے بیٹھے جی اکتا جاتا ہے اس لئے آپ برہما کے حضور میں عرض کریں کہ وہ کوئی ایسی تفریح کا ڈول ڈالیں جو چشم و گوش کی ضیافت کا سامان بہم پہنچائے۔ اندر مہاراج تو ان باتوں کے رسیا ہیں ہی، فوراً گئے اور برہما کی خدمت میں حاضر ہو کر تمام ماجرا بیان کیا۔ برہما نے بحر فکر میں غوطہ لگایا اور نٹ وید (ناٹک) کی شکل میں ایک دُرِ آبدار نکالا۔[1]

راجہ اندر پریوں کو طلب کرتا ہے۔ پکھراج، نیلم اور لال پریاں آتی ہیں۔ سبز پری کے آنے تک اندر سو جاتا ہے۔ سبز پری اپنے باغ سے جو اُڑی تو ہند کی طرف نکلی۔ چاندنی کھیت کی ہوئی تھی اور سماں کچھ ایسا دلکش تھا کہ دیر تک اٹھلاتی رہی۔ آخر ایک نظر فریب باغ میں پہنچی۔ خواب گاہ میں ایک حور طلعت شہزادہ محوِ خواب تھا۔ پہلی نظر میں دل دے دیا۔ اپنی زمرد کی انگوٹھی شہزادہ کی انگلی میں

پہناکر واپس ہوئی۔ اندر کے دربار میں پہنچی تو اس کو سوتا پایا۔ باغ کو لوٹی اور کالے دیو کو حکم دیا کہ شہزادہ کو اٹھا لائے۔ دیو حکم کی تعمیل کرتا ہے۔ شہزادہ خواب سے چونک کر اپنے آپ کو دوسری دنیا میں دیکھتا ہے۔ سبز پری سارا ماجرا سناتی ہے اور حرف مطلب زبان پر لاتی ہے، شہزادہ (گلفام) اندر کے دربار کی سیر کا مشتاق ہوتا ہے۔ سبز پری اس کو اپنے ساتھ لیجاتی ہے اور باغ میں شمشاد کے تلے چھپاتی ہے۔ لال دیو کی نظر آدم زاد پر پڑتی ہے اور وہ اندر سے چغلی کھاتا ہے۔ اندر غصہ سے لال پیلا ہوکر قاف کے کنوئیں میں گلفام کو قید کرنے کا حکم دیتا ہے۔ سبز پری گلفام کے عشق میں خاک اڑاتی ہوئی دشت نوردی کرتی ہے اور جوگن کا روپ بدلتی ہے۔ اتفاقاً کالا دیو ادھر سے گذرتا ہے اور جوگن کے ملیح حسن پر ریجھتا ہے۔ اندر سے جوگن کے حسن کا ذکر کرتا ہے اور حکم کے مطابق دربار میں حاضر کرتا ہے۔ اندر جوگن کے گانے سے بیحد محظوظ ہوتا ہے۔ اور انعام دینا چاہتا ہے لیکن جوگن انکار کرتی ہے، آخر منھ مانگا انعام پانے کا اقرار لیکر اپنا اور گلفام کے عشق کا حال سناتی ہے۔ اندر گلفام کو قید سے رہا کرتا ہے۔ دونوں کے ملاپ پر ڈراما ختم ہوتا ہے۔

ڈراما کی تصنیف کی تاریخ جو خود امانت نے نکالی ہے حسب ذیل ہے ؎

ہوئی اندر سبھا جس دم مرتب ۔ جہاں نے سن کے توصیف و ثنا کی

بتوں نے دی صدا اللہ اللہ ۔ ہر اک مصرع ہے یا قدرت خدا کی

کسی نے یاد کی لکھی کسی نے ۔ کسی نے جستجو لا انتہا کی

اڑی شہرت جب اس کی لکھنؤ میں ۔ امانت سب نے خواہش جابجا کی!

زروئے وجد بول اٹھے پری زاد ۔ خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

۱۲۷۰ھ

حاجی مرزا عابد علی عبادت نے جن کی تجویز پر اندر سبھا لکھی گئی تاریخ نکالی۔ ؎

کہی خوب تاریخ تو نے عبادت ۔ مرقع امانت کی اندر سبھا ہے

۱۲۷۰ھ

امانت کے لڑکے الطاف حسین نے یوں تاریخ نکالی۔ ؎

کہا قاف نے چرخ سے سر اٹھا کر ۔ پری رو ہیں صدقے اس اندر سبھا پر

۱۲۷۰ھ

ایک شاگرد ولایت نے تاریخ نکالی ؎

فلک نے کہا دو رسے سر اٹھا کر ۔ چھپی دہر میں خوب اندر سبھا ہے

ایک اور شاگرد سید صادق صداقت نے تاریخ نکالی ؎

طبیعت تنی روئیں یہ کہتے ہیں ضعف ۔ پرستان کی نقل اندر سبھا ہے

میر حسن کی مثنوی "بدر منیر" کا خلاصہ بھی اس لئے پیش کیا جاتا ہے کہ قارئین پر اچھی طرح واضح ہو جائے کہ اندر سبھا کا پلاٹ کس حد تک "بدر منیر" سے ماخوذ ہے۔ ایک بادشاہ کے لڑکا نہ تھا۔ اس نے نجومیوں سے اپنی قسمت کا حال پوچھا۔ معلوم ہوا کہ لڑکا تو ہوگا لیکن بارھویں سال میں اسے خطرہ درپیش ہوگا۔ لڑکا ہوا اور نام بینظیر رکھا اور بڑی احتیاط کی۔ لیکن اتفاقاً ابھی خطرہ کے دن نکلے نہ تھے کہ شہزادہ شب ماہ بام پر سو گیا۔ ایک پری کا گذر ہوا۔ اس نے چاند کے ٹکڑے کو زمین پر دیکھا۔ عاشق ہوئی اور اٹھا لیگئی۔ پرستان میں رکھا لیکن سیر کرنے کو ایک کل کا گھوڑا دیا۔ شہزادہ سیر کرتا ہوا ایک دن "بدر منیر" کے باغ میں پہنچا جہاں بدر منیر اس پر سو جان سے فدا ہو گئی۔ کئی روز تک یہ آمد و رفت کا سلسلہ جاری رہا۔ ایک دن کسی دیو نے یہ حال دیکھا۔ اور پری سے چغلی کھائی۔ پری نے شہزادہ کو کنوئیں میں قید کر دیا۔ نجم النساء جوگن کا بھیس بدل کر نکلتی ہے۔ جنوں کے بادشاہ کے لڑکے فیروز بخت کی نظر اس پر پڑتی ہے۔ اور اس کے حسن پر گرویدہ ہو جاتا ہے، اپنے باپ سے ذکر کرتا ہے اور دربار میں لیجاتا ہے بادشاہ جوگن کے گانے سے بیحد خوش ہوتا ہے۔ موقع پاکر فیروز بخت سے بینظیر کا قصہ بیان کرتی ہے، فیروز بخت کی مدد سے شہزادہ کا پتہ لگتا ہے۔ اور رہائی

ہوتی ہے۔ بینظیر بدر منیر سے جا ملتا ہے اور نجم النساء اور فیروز بخت ایک جان دو قالب ہو جاتے ہیں۔

"بدر منیر" اور "اندر سبھا" کے دونوں قصّے سامنے رکھکر کون ہے جو یہ شبہ نہ کرے کہ امانت نے اصل قصہ میر حسن سے لیا ہے۔ اندر سبھا میں سبز پری اندر کے دربار میں جاتے ہوئے گلفام کے محل میں اترتی ہے اور بدر منیر میں پری کسی خاص کام سے نہیں نکلتی بلکہ قدیم روایات کے مطابق چاندنی رات میں انسانوں کی بستی کا چکر کاٹتے ہوئے بینظیر کے محل میں آتی ہے۔ گلفام کی خوابگاہ۔ اس کا حسن اور سبز پری کا اس کو دل دینا بالکل اسی طرح ظاہر کیا گیا ہے جس طرح کہ بینظیر کی خوابگاہ۔ اس کا حسن اور پری کا اس پر ریجھنا بتایا گیا ہے۔ جذبات واقعات اور خیالات بالکل ایک ہی طرح سے نظم کئے گئے ہیں حتیٰ کہ بعض جگہ میر حسن کے اشعار نقل کئے گئے ہیں۔ مثلاً جب سبز پری گلفام کو دل دیکر جانے لگتی ہے تو حسن کا شعر پڑھتی ہے۔ ؎

کرم مجھ پہ رکھیو صدا میری جان ۔۔۔ میں دل چھوڑے جاتی ہوں اپنا نشان

چاندنی کا سماں جہاں باندھا گیا ہے وہاں بھی حسن کے دو شعر نقل کئے گئے ہیں۔ ؎

وہ چھٹکی ہوتی چاندنی جا بجا! ۔۔۔ وہ جاڑے کی آمد ٹھنڈی ہوا!

لگا شام سے صبح تک وقت لوز   وہ نکھر افلاک اور اس کا ظہور

جب گلفام سبز پری کے ہاں پہنچ کر آنکھیں کھولتا ہے تو اسی طرح کے کلمات زبان پر لاتا ہے جس طرح کہ بینظیر پرستان میں پہنچ کر حیرت سے پوچھتا ہے کہ میں کہاں ہوں۔ کس فضا میں ہوں اور کس طرح یہاں آیا۔ کوہ قاف کے کنوئیں میں دونوں شہزادوں کا قید ہونا "بدر منیر" اور "اندر سبھا" دونوں میں مشترک ہے۔ صرف فرق اتنا ہے کہ گلفام اندر کے حکم سے بند کیا جاتا ہے اور بینظیر کو پری کے حکم سے۔ قید۔ فراق اور غم کا ماجرا دونوں میں ایک ہی طرح سے نظم ہے۔ اس کے علاوہ جوگن کا بھیروپ اور اس کے ذریعہ سے بچھڑوں کا ملنا۔ "بدر منیر" اور "اندر سبھا" دونوں میں مشترک ہے۔ مگر اندر سبھا میں جوگن کا بھیس گلفام پر مرنے والی سبز پری بدلتی ہے اور "بدر منیر" میں نجم النساء جو وزیر کی دختر "بدر منیر" کی ہمدرد وہمراز ہے۔ جوگن کے حسن اور گانے کا ذکر دونوں میں ملتا جلتا ہے۔ امانت نے اس جگہ بھی حسن کا ایک شعر نقل کیا ہے۔ ؎

کرے حسن کو کس طرح کوئی ماند   چھپے ہے کہیں خاک ڈالے سے چاند

اور جب جوگن کو زبردستی لے جاتے ہیں تو وہاں بھی حسن کا ایک شعر ملتا ہے۔ ؎

زمیں سے اڑا آسماں کے تئیں   وہ کتنا کہا کی نہیں رکے ناہیں

دونوں کا خاتمہ بالکل ایک ہی طرز پر ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ "بدرمنیر" اور "اندرسبھا" کا ساتھ ساتھ مطالعہ کیا جائے اور واقعات پر غور کیا جائے تو کہنا پڑتا ہے کہ امانت نے میر حسن کی بڑی حد تک خوشہ چینی کی۔

امانت کی اندرسبھا میں ایک اور چیز غور کرنے کے قابل ہے۔ وہ یہ کہ اندر کے دربار اور واجد علی شاہ کے دربار میں عجیب وغریب یکسانیت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اندر کا اکھاڑا سمٹ کر واجد علی شاہ کے دربار میں آگیا۔ یا اندر نے واجد علی شاہ کے بہروپ میں دوسرا جنم لیا۔ بہرحال ناچ گانے اور پری جمالوں کے جمگھٹے کی وجہ سے واجد علی شاہ کے دربار پر اندر کے اکھاڑے کا شبہ ہوتا ہے۔ ہم نے اوپر اس کا تفصیلی ذکر کیا ہے کہ امانت نے واجد علی شاہ کے حکم سے اندرسبھا نہیں لکھی اور نہ وہ قیصر باغ میں کھیلی گئی۔ یہاں یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ فضاء اور ماحول کا کس طرح ایک ڈراما نگار اور شاعر پر اثر پڑتا ہے۔ یہ عموماً دیکھا گیا ہے کہ شاعر، ڈراما نگار یا افسانہ نگار اپنی سوسائٹی۔ اپنی فضاء۔ اپنے زمانے اور ماحول ہی سے "قصہ" لیتا ہے۔ اور جان بوجھکر یا انجان رہ کر اپنے کارنامہ کو گردوپیش کے اثرات کا آئینہ دار بناتا ہے۔ جس عہد کا ڈراما نگار ہوگا اُس زمانہ کی بعض خصوصیات کو عمداً یا بلاارادہ اپنے ڈراما میں جا بجا جگہ دیگا۔ قصہ اگر کسی دوسرے زمانہ کا پسند بھی کریگا تو

اس کے سارے کرداروں میں اپنے زمانہ کی جھلک نمایاں رکھے گا۔ اپنی موجودہ سوسائٹی۔ بود و باش اور معاشرت کے رنگوں میں انہیں رنگ دیگا۔ اُن کی زبانوں سے بالکل انہیں خیالات کا اظہار کرے گا جو کہ خود اُس کے دماغ میں چکر لگا رہے ہوں۔ بہر حال یہ اکثر و بیشتر دیکھا گیا ہے کہ افسانہ نویس یا ڈرامانگار اپنے زمانہ کے رنگوں میں ڈوب کر لکھتا ہے۔ اس چیز کو پیش نظر رکھکر اگر اندر سبھا کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ امانت نے دراصل اندر کے اکھاڑے کا ذکر اس لئے کیا کہ واجد علی شاہ کے دربار کی یاد زندہ رہے حقیقت میں امانت نے اندر کی آڑ میں واجد علی شاہ کے دربار کا نقشہ پیش کیا۔ البتہ نہیں کہا جاسکتا کہ انہوں نے ارادتاً ایسا کیا یا بلا ارادہ۔

"بدر منیر" میں بھی میر حسن کے زمانہ کی بود و باش اور معاشرت کے آثار ملتے ہیں۔ شاعر نے پرستان۔ پریوں اور قدیم زمانہ کا قصہ لکھا ہے لیکن سب کے سب کرداروں کو اپنی سوسائٹی کے رنگوں میں رنگا ہے۔ شادی بیاہ اور رسم و راہ کے طریقے سب کے سب اپنی موجودہ معاشرت سے لئے۔ بالکل اسی طرح امانت نے پلاٹ میر حسن سے لیا۔ ہندو دیومالا اور قدیم اسلامی روایات کی پیروی کی مگر تمام کرداروں کو اپنے زمانے کے رنگوں میں رنگا۔ واجد علی شاہ کے دربار کا نقشہ جیسا کہ امانت

نے شرح اندرسبھا میں کھینچا ہے (جس کا اقتباس ہم نے اوپر دیا ہے)
دماغ میں چکر لگا رہا تھا جوں ہی عبادت نے جلسہ تیار کرنے کی تجویز پیش
کی فوراً ہی واجد علی شاہی محفل کو جلسہ کی شکل میں منتقل کرنے کا خیال
آیا۔ اس کو توحسن اتفاق سمجھنا چاہیے کہ اندر کے دربار اور واجد علی شاہ
کے دربار میں عجیب و غریب یکسانیت پیدا ہو گئی۔ در اصل امانت کا یہ
کمال تھا کہ اتنی سچی اور ہو بہو تصویر کھینچی اور اندرسبھا کی کامیابی کا
حقیقت میں یہ بھی ایک راز تھا۔

ممکن ہے کہ اس یکسانیت کے سبب لوگوں کو شبہ ہوا ہو کہ
اندرسبھا واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی اور قیصر باغ میں کھیلی گئی۔ مگر
غور کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ اگر اندر کا پارٹ واجد علی شاہ کرتے تو
گلفام کسے بنایا جاتا؟ کیا کسی درباری کی مجال تھی کہ وہ سبز پری سے
بادشاہ کے روبرو اظہار تعشق کرتا اور کیا یہ ممکن تھا کہ امانت اسی قسم کا
پلاٹ رکھتے۔ اور اگر گلفام واجد علی شاہ بنتے تو اندر کی جگہ خالی تھی۔
بادشاہ کی موجودگی میں راجہ کون بن سکتا تھا۔ خصوصاً اس وقت جب
کہ واجد علی شاہ تخت نشیں ہو چکے تھے۔ پس یہ ماننا پڑیگا کہ قیصر باغ
میں اندرسبھا نہیں کھیلی جا سکتی تھی اور نہ اس کے لئے موزوں تھی۔
بہر حال اسٹیج ڈراما کی داغ بیل امانت کے ہاتھوں پڑی۔

اندرسبھا کی قبولیت کا یہ عالم ہے کہ مختلف شعرا نے امانت کی طرز پر اندر سبھائیں لکھیں اور اس سے بڑھکر شہرت کیا ہو سکتی ہے کہ آج تک ہندوستانی اسٹیج پر اندرسبھا کا طوطی بولتا ہے۔ اندرسبھا کا پہلا اڈیشن شیخ رجب علی تاجر کتب کی فرمائش پر مرزا مہدی علی خاں بہادر ثابت جنگ کے اہتمام میں سلطان المطابع کی اجازت سے مطبع محمدی لکھنو میں ۱۲۷۰ھ میں چھپا۔ دیوناگری۔ گجراتی۔ گورمکھی اور مختلف زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا۔ اور اس کے کم و بیش چالیس ایڈیشن انڈیا آفس کے کتب خانہ میں ہیں۔ اس کا ترجمہ جرمن میں بھی ہوا جو بمقام لیپزگ ۱۸۹۲ء میں شائع ہوا۔

قدیم اردو ڈراموں کی بعض اہم خصوصیات

قدیم اردو ڈراما کی پہلی خصوصیت ان کے نام میں پنہاں ہے۔ ناموں کی ہم تین قسمیں کریں گے۔ تاکہ ناظرین کو ان کی خصوصیت سمجھنے میں سہولت ہو جائے۔ ایک وہ جو "لیلیٰ مجنوں" "شیریں فرہاد" "نل دمن" "ہیر رانجھا" وغیرہ کی ترکیب پر مشتمل ہے۔ عاشق و معشوق کے ناموں کو یکجا کر کے نام رکھدینا اردو ڈراموں کی سنت دیرینہ ہے۔ اس ترکیب سے صاف ظاہر ہے کہ ڈراما نگار کا مقصد اولین ہیرو اور ہیروئین کے عشق کی داستان بیان کرنا ہے۔ اور باقی دوسری چیزوں کی طرف سے روگردانی مطمح نظر ہے۔ دوسری قسم وہ ہے جس کے نام "چلتی دنیا" "کایا پلٹ" "دو رنگی دنیا" "حسن کا بازار" وغیرہ ہیں۔ ان سے پڑھنے والے پر بیک نظر ظاہر ہو جاتا ہے کہ ڈراما نگار چاہتا ہے کہ دنیا کی دورنگی۔ زمانہ کی بے ڈھنگی رفتار یا اسی قسم کا کوئی پیش پا افتادہ مضمون لیکر ڈرامائی

رنگ میں پیش کرے حالانکہ ہمارے خیال میں اکثر متقدمین اور بعضے
متاخرین ڈراماٹی اثر کے سمجھنے اور واقعات کو ڈراماٹی رنگ میں پیش کرنے
سے قاصر رہے ہیں اس لئے اردو کے بہت سے ڈرامے ایسے ہیں
جنھیں ڈراما کہتے ہوئے تکلف ہوتا ہے۔ بہرحال یہ بحث تو ہوگی دوسری
جگہ لیکن یہاں ہمیں اتنا کہنا ہے کہ اس قسم کے ناموں سے مصنف
کا مقصد اصلاح یا اخلاق سکھانا ہوتا ہے تیسری قسم وہ ہے جو خونی
قاتل۔ باپ کا گناہ۔ گناہ کی دیوار کے ناموں کی وجہ سے نمایاں ہے۔
خونی کا موضوع کچھ اس طرح ہر دلعزیز ہے کہ اردو ناول۔ افسانے۔
اور ڈراموں کے اکثر نام اس سے شروع ہوتے ہیں۔ خدا جانے اس
میں مصنف کیا خوبی دیکھتا اور سمجھتا ہے۔ اس کو ایک عجیب اتفاق
سمجھئے یا دلچسپ رواج کہ ایک خاص قسم کی ترکیب ایک خاص نہج
اور ایک خاص وضع کے نام اردو ڈراموں کیلئے مخصوص ہیں۔ بالکل
اسی طرح اردو غزل گوئی کیلئے چند مضامین مقرر ہیں۔ غزل گو کا انہیں
مضامین کو الٹ پلٹ کر باندھنا ضروری ہے۔ ردّ و بدل کا اس کو اختیار
نہیں۔ اردو ڈراموں کے نام بھی مقررہ قسم کی ترکیبوں پر مشتمل ہیں
اور ان کا لحاظ روش قدیم کے ساتھ وابستہ ہے۔ ناموں میں جدت طرازی
کیا مقررہ حدود سے ایک قدم بھی باہر رکھنا ناجائز اور مکروہ سمجھا گیا ہے

جکڑ بندی اور پابندیٔ وضع کی وجہ یہاں کی رسم و رواج کی پابندی اور عجیب و غریب قدامت پسند طبائع کا پرانی لکیر پیٹنا اور چبائے ہوئے لقموں کا چبانا ہے جو کہ ہندوستانیوں کی طبیعت ثانی بنگئی ہے۔ پے بہ پے غیر ملکیوں کے حملے۔ غیر اقوام کی حکومتیں اور فاتحین کے تسلط نے ہندوستانی راج کو ایک عجیب و غریب طریقہ پر دقیانوسی بنا دیا۔ اور ہندوستانیوں کی ذہنیتوں کو حد درجہ قدامت پرست اور لکیر کا فقیر کردیا۔ اسی باعث سے ہندوستانی ادب ترقی نہ کرسکا۔ جدت طرازی جد و جہد اور اختراع بالکل مفقود ہوگئے۔ اور ہندوستانی ذہنیتوں میں سوائے سنت دیرینہ کی اندھی تقلید کے اور کوئی چیز جائز نہ سمجھی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس قدامت پرستی کی وجہ سے اچھی چیز بھی بری معلوم ہونے لگی۔ اس وجہ سے کہ کسی چیز کی تکرار ضرورت سے زیادہ ہو تو بے لطف اور اکتا دینے والی ہوجاتی ہے۔ ہندوستانی ادب اور خصوصاً اردو ادب دوسری زبانوں کے مقابلہ میں زیادہ قدامت پرست حضرات کے ہاتھوں میں ہونے کی وجہ سے روشن خیالی اور ترقی کا منھ بھی نہ دیکھ سکا جس زبان میں کسی کتاب کے نام رکھنے کے لئے بیشمار قیود اور رکاوٹوں سے دوچار ہونا پڑے اس کی اس موجودہ تیز رفتاری اور جدت طرازی کے زمانہ میں ترقی معلوم؟ آج کل خصوصاً جنگ عظیم کے

بعدسے دنیا کی ہر زبان میں ایک انقلاب عظیم کی لہر دوڑ گئی ہے۔ اور ساری دنیا والوں نے اسے تسلیم کر لیا ہے کہ ادب کی ترقی کیلئے نئی راہیں نکالنی ضروری ہیں اور اس کو قید و بند سے آزاد کر کے جدت طرازی کی شاہ راہ پر سرپٹ دوڑنے کے لئے بے لگام چھوڑ دینا چاہئے مگر ہماری اردو کی حالت یہ ہے کہ اس کے سرپرست محسن اور خادم آج بھی اس کی نظم و نثر کو پابند وضع قدیم دیکھنا چاہتے ہیں۔ بے قافیہ اور بے ردیف نظموں کے نام سے ابھی پیشانی پر بل پڑتے ہیں۔ طائر خیال کو آج بھی زبان کے جال میں پھنسا ہوا دیکھنا چاہتے ہیں۔

دوسری خصوصیت کو ہم ذرا سے مبالغہ کے ساتھ دنیائے ادب کے عجائبات میں شمار کر سکتے ہیں۔ وہ یہ کہ قدیم اردو ڈراموں کے زیادہ تر قصے غیر ملکی اور بیرونی روایات پر مبنی ہوتے تھے۔ مثلاً لیلیٰ مجنوں۔ شیریں فرہاد وغیرہ۔ ایران و عرب ہی پر موقوف نہیں۔ بلکہ مصر و روما چین و افغانستان کے بھی بیشمار روایتوں کو ڈرامائی شکل میں پیش کیا گیا۔ اس کا لطف تو کچھ اس وقت آئیگا جب آپ کو یہ معلوم ہو کہ مصنف صاحب نے کبھی ان میں سے کسی ایک ملک کو نہ بچشم خود دیکھا نہ کسی ایسے شخص کی زبانی سنا جس نے خود دیکھا ہے اور نہ کسی تاریخ میں پڑھا اگر آپ اس کو مبالغہ خیال نہ فرمائیں تو

ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ مصنف کو ان ممالک کا جغرافیہ بھی معلوم نہ ہوگا۔ اس قابلیت پر وہاں کے روایات کو بیان کرنا۔ وہاں کے تمدن کو دکھانا۔ وہاں کی معاشرت کو پیش کرنا اور وہاں کے رسم ورواج کا نقشہ کھینچنا کس درجہ مضحکہ خیز ہے ہمارے ڈراما نگاروں کی حالت ایسے موقعوں پر ایک انگریزی مثل (A bull in a china shop) صادق آتی ہے طرز معاشرت اور رسم ورواج کی نقشہ کشی نہ ہو تو کم ازکم قصہ کی تاریخی اہمیت تو ہو۔ اگر یہ بھی نہ ہو تو ڈراما کو کسی دوسرے ملک سے منسوب کرنا یقیناً بے معنیٰ ہوگا۔ قدیم اردو ڈرامے زیادہ تر ایسے ہیں جن کے پلاٹ کو نہ کسی غیر ملک کے تاریخی واقعہ سے سابقہ ہوتا ہے اور نہ معاشرت سے لگاؤ۔ پھر بھی ڈراما نگار خواہ مخواہ مصر ہوگا کہ آپ اس کو کسی بیرونی ملک سے منسوب کریں۔ ہماری سمجھ میں نہیں آیا کہ جب قصہ اور معاشرت ہندوستانی ہو تو ڈراما نگار اس کو مصر۔ روما۔ چین یا افغانستان کے دور دراز ملکوں سے منسوب کرنے میں کونسی بھلائی اور خوبی دیکھتا ہے کیوں نہیں اسے ہندوستان سے منسوب کرکے کرداروں اور مقاموں کے نام ہندوستانی رکھکر معاشرت اور رسم ورواج کی کم ازکم صحیح تصویر کھینچتا ؟ اس غلطی کا راز یقیناً فن ڈراما سے ناواقف ہونے میں پنہاں ہے۔ اس کے علاوہ ممکن ہے کہ ایک اور وجہ ہو اور وہ یہ کہ ہندوستانی

ذہنیتوں کی ایک دلچسپ خصوصیت یہ ہے کہ اپنے ملک کی ہر چیز سے خواہ وہ اچھی ہو خواہ بری۔ خواہ دلچسپ ہو خواہ غیر دلچسپ خواہ ضروری ہو خواہ غیر ضروری رُو گردانی اور بے التفاتی برتی جاتی ہے۔ ادب کی پہلی پھولی اور ہری بھری ٹہنی، شاعری، کو لیجئے اور دیکھئے کہ اس میں غیر ملکی عنصر کتنا زیادہ ہے۔ اس کا سبب کچھ تو فارسی شاعری کا اثر ہے۔ کچھ قدامت پرستی کا۔ کچھ اگر آپ مناسب سمجھیں تو کہیں کہ انکساری کا اور کچھ اپنے ملک کی ناقدری کا۔ خیال تو کیجئے کہ شاعر۔ ہندوستان کا شاعر اور وہ شاعر جس نے ہندوستان میں آنکھیں کھولیں۔ ہندوستان کی تہذیب و معاشرت میں دن گذارے۔ نہ کبھی دوسرے ممالک کی سیاحت کی۔ نہ حالات سنے۔ اور نہ تاریخ میں پڑھے۔ مگر جب شعر کہتا ہے تو اس میں غیر ملکی بہار کا ذکر۔ غیر ملکی پھلوں اور پھولوں کی لطافت کا ذکر۔ غیر ملکی حسن کا تصور۔ غیر ملکی معشوق اور غیر ملکی عاشق کے جذبات کا تذکرہ۔ وہ دیکھتا کچھ ہے اور کرتا کچھ۔ آنکھوں کے آگے ایک منظر ہے اور زبان پر دوسرا۔ گرد و پیش کے حالات کچھ ہیں اور سوچتا کچھ ہے۔ نتیجے اس کے کلام میں اثر۔ اس کی زبان میں رنگینی۔ اس کے خیالات میں حقیقت کی جھلک۔ اس کے الفاظ میں واقعہ نگاری کا لطف ہو تو کیونکر ہو؟ وہ تو بقول شخصے جنت الحمقا میں ہے اور اس کے اشعار میں

حکیمانہ نکتے اور تجسسانہ نظریہ ہوں تو کیونکر؟ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کا تعلق تخیل سے ہے لیکن مشاہدہ کا جز بھی برابری کی اہمیت رکھتا ہے۔ محض خیالی پلاؤ پکانا شاعر کا کام نہیں بلکہ شیخ چلی کا کام ہے۔ صداقت ہی وہ چیز ہے جس سے دل پر چوٹ لگتی ہے اور تاثیر ہی کا دوسرا نام شعریت ہے۔ چونکہ ڈراما نگار کیلئے شاعر ہونا ضروری تھا اور شاعر کے لئے لکیر کا فقیر اور متذکرہ بالا ساری خصوصیات کا حامی ہونا لازمی۔ اس لئے ڈراموں میں غیر ملکی قصے جائز بلکہ ممکن ہے کہ خوبی خیال کئے جاتے ہوں گے۔

عشق یقیناً ڈراما کی روح ہے لیکن یہ ہرگز مناسب نہیں کہ صرف روح کی نگہداشت کی جائے۔ اور جسم کو بالکل کس مپرسی کے عالم میں چھوڑ دیا جائے۔ اردو کے قدیم ڈراموں کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ سوائے عشق ومحبت کی داستان کے ڈراما میں کسی چیز کا ذکر تک نہیں ہوتا۔ آپ اردو کے جس قدیم ڈراما کو ملاحظہ فرمائیں یہ ظاہر ہوگا کہ ڈراما نگار کا نصب العین عشق ومحبت کی داستان بیان کرنا ہے اور ڈراما کا سارا ماحول اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے ہیرو اور ہیروئن عاشق ومعشوق کے سوا کوئی اور شخصیت نہیں نہیں رکھتے۔ ہیرو کو ہیروئن سے عشق ہوگا اور ہیروئن کو ہیرو سے۔ کبھی واقعات زمانہ ساتھ دیں گے اور کبھی نہیں اس لئے ڈراما کبھی طربیہ ہوگا اور کبھی حزنیہ۔ ایک آدھ رقیب بھی ہوگا جو عموماً عاشق اور معشوق

کی راہ میں روڑے اٹکائیگا لیکن اس کے کردار کو کبھی اہمیت نہیں دیجا
کیونکہ ڈراما نگار کے پیش نظر صرف دو کردار ہوں گے ـــــــ ہیرو ا
ہیروائن۔ انھیں کے گرد قصہ چکر کھائیگا۔ اور انھیں کے عشق کی رنگینیوں
ڈراما کا دار و مدار ہوگا۔ اسی وجہ سے بالعموم ڈراما کا انجام اچھا ہوگا
عاشق و معشوق کی شادی خانہ آبادی پر ڈراما ختم ہوگا۔ ہاں اسی سلسلہ
میں ایک اور بات قابل لحاظ یہ ہے کہ قدیم ہیرو اور ہیروائن کا عشق
انتہائی ہوتا تھا۔ قدیم ڈراما کی اصطلاح میں ہیرو کے معنی مجنوں۔ فرہاد
یا اسی قسم کا ایک دل پھینک۔ سر پھرا۔ منچلا اور وارفتہ شخص ہوتے تھے
اور خصوصیت یہ ہوتی تھی کہ ڈراما دیکھنے والے یا پڑھنے والے یہ معلوم نہ
کرسکتے تھے کہ عشق ہوا تو کیوں ہوا، کہاں ہوا، اور کب ہوا۔ نہ فلسفیانہ ابتدا
اور نہ نفسیاتی ارتقاء۔ شروع سے آخر تک ہیرو کے عشق کا پارہ انتہائی درجہ
پر چڑھا ہوا۔ نہ گھٹاؤ اور نہ بڑھاؤ۔ نہ رکاوٹوں کا اثر اور نہ سہولتوں کی
جھلک۔ غرض یہ کہ قدیم اردو ڈراموں میں اول تو سوائے عشق کے
اور کوئی دلچسپی ہوتی نہ تھی اور پھر عشق بھی ہوتا تھا تو انتہائی درجہ کا
آخر اس کی وجہ؟ ہم بتا چکے ہیں کہ اردو کا پہلا ڈراما (اندر سبھا) پلاٹ
کے سلسلہ میں عام طور پر صنف مثنوی کا مرہون منت تھا اور خصوصیت
سے "بدر منیر" کا زیر بار احسان۔ اور یہ بھی کہہ چکے ہیں کہ اردو کا

ڈرامانگار نوعیت کے لحاظ سے ایک خاص شخصیت کا مالک ہے جس طرح مثنویوں کے سارے ہیرو مجنوں اور فرہاد کے قسم کے کردار ہیں۔ عشق و محبت کی داستان پر انتہا درجہ کی رنگ آمیزی کی گئی اور ہیرو کو محض ایک جانباز عاشق بناکر پیش کیا گیا۔ ہمارے خیال میں مثنوی کے ہیرو اور قدیم اردو ڈراموں کے ہیرو میں سر مو فرق نہیں۔ اس حد تک کہ دونوں حد درجہ عاشق مزاج ہیں اور اس لحاظ سے کہ عاشق کے سوا ان کی کوئی اور شخصیت نہیں۔

چوتھی خصوصیت یعنی ایک ہی قسم کے قصہ پر قریب قریب ہر ڈرامانگار کا طبع آزمائی کرنا متذکرہ بالا تیسری خصوصیت کی مرہون منت ہے جب سارے ڈرامانگاروں کے پیش نظر ایک ہی موضوع ہے۔ قصہ کی ترتیب کا جب ایک ہی طریقہ ہے۔ ماحول کو رنگنے کے لئے جب ایک ہی رنگ ہے اور کرداروں کو منظر تمثیل پر لانیکی ایک ہی راہ ہے تو ایک ہی لکیر پیٹی جائے تو پھر کیا ہو؟ جب عشق کے سوا دوسرا موضوع محبت کی دنیا کے سوا دوسری فضا اور رنگین مزاجی کے سوا دوسرا رنگ ڈرامانگار کو میسّر نہ ہو تو قصہ میں توارد۔ فضا میں یکسانیت اور کرداروں میں مشابہت نہ ہو تو کیونکر؟ جس طرح غزل گوئی میں مضامین مقرر ہونیکی وجہ سے چبائے ہوئے لقموں کا چبانا۔ پرانی لکیر پیٹنا اور بتائے ہوئے رستہ پر

چلتا رفتہ رفتہ اس کو قعرِ مذلت میں ڈھکیلنے کا باعث ہوا۔ بالکل اسی طرح قدیم اُردو ڈراما بیشمار جکڑ بندوں اور لاتعداد الجھاؤں میں پھنس کر حقیقت سے دُور مشاہدے سے پرے اور تجسّس سے بیگانہ رہا۔ علاوہ اس کے عشق کی بھول بھلیوں میں گرفتار ہو کر طائرِ ڈراما اندر ہی اندر پھڑ پھڑا کر دم توڑنے لگا۔ نہ اس کو عشق کی چار دیواری سے چھٹکارا نصیب ہوا اور نہ اُس نے باہر کی کھُلی فضاء میں سانس لی۔ اسی باعث سے عشق کی دنیا سے قدم باہر رکھکر سماج اور معاشرت کے کھلے۔ وسیع اور اچھوتے میدان میں سپاٹے نہ بھر سکا۔ اور اسی کے فقدان نے ڈراما کو بیجان سا کر رکھا تھا مختصر یہ کہ موضوع کا دائرہ تنگ ہونیکی وجہ سے ڈراما نگاروں کو یا تو آپس میں دست و گریباں ہونا پڑا یا ایک دوسرے کے خوشہ چین۔ اس کے علاوہ بڑی خرابی یہ ہوئی کہ سیاسی۔ سماجی اور معاشرتی ڈراموں سے اردو ادب بیگانہ رہا۔

پانچویں اہم خصوصیت اُردو ڈراموں کے گانے ہیں۔ ہر منظر کے شروع میں "سہیلیوں کا آنا اور گانا" ضرور ہوتا ہے اور اگر یہ نہ ہو تو ڈراما ناقص سمجھا جاتا ہے۔ ڈراموں میں عموماً تین قسم کے گانے رکھے جاتے تھے۔ ایک تو تحت اللفظ کی طرز پر ادا کئے جاتے تھے۔ دوسرے غزل کی طرز پر اور تیسرے راگنیوں کی گتوں میں۔ بعض دفعہ

تو راگنیاں مخصوص ہندوستانی گیتوں میں ہوتی تھیں اور بعض دفعہ ہندوستانی گیتوں کو مغربی دھنوں میں ملا کر نہ ملنے والے مشرق و مغرب کو سمو دیا جاتا تھا۔ راگنیاں عموماً منظر کے شروع میں سہیلیاں گاتی تھیں تحت اللفظ اکثر با وقار اور صاحب وجاہت کردار۔ لیکن غزلوں کیلئے کوئی شخصیت مخصوص نہیں۔ راگنیاں کبھی مخصوص ہندی اور کبھی فارسی ترکیبیں ملی ہوئی زبان میں ہوتی تھیں۔ تحت اللفظ میں چونکہ زیادہ تر شان و شوکت اور طمطراق کا اظہار مقصود ہوتا تھا اس لئے ہندی الفاظ کم استعمال کئے جاتے تھے اور زیادہ تر شاندار فارسی ترکیبوں پر بھروسہ کیا جاتا تھا۔ غزل کے متعلق کچھ نہ پوچھئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر گڑا شاعر ڈرامانگار ہوتا تھا۔ سوائے امانت اور شوق قدوائی کے شاید ہی کوئی اور ڈرامانگار ایسا ہے جسے شاعری میں استادی کا درجہ حاصل ہو۔ یوں کہنے کو تو سارے ڈرامانگار شاعر ٹھہرے۔ کوئی پاؤ کوئی آدھا۔ کوئی پون۔ مگر پورا کوئی نہیں۔ ان میں سے اکثر پر یہ لطیفہ خوب چسپاں ہوتا ہے کہ ایک دفعہ ایک خان صاحب کی سواری سڑک پر گذر رہی تھی۔ سامنے دیکھا کہ ایک جاٹ چلا آتا ہے۔ خان صاحب ایسے ویسے نہ تھے۔ طبیعت دار آدمی تھے ذرا زور دیکر طبیعت کو موزوں کیا اور جاٹ کو مخاطب کیا "جاٹ رے جاٹ تیرے سر پہ کھاٹ" جاٹ بھی جاٹ

ہی ٹھہرا۔ وہ بھلا کب چوکنے والا تھا۔ تڑسے جواب دیا: "خان رے خان تیرے سر پر کولھو" خان صاحب کے ابروؤں پر بل پڑ گئے۔ تیور بدل کے ہونٹ چباتے ہوئے بولے: "واہ رے احمق تُک تو ملا ہی نہیں" جاٹ بولا۔ "تُک ملے نہ ملے بوجھوں تو مر و گے" الغرض قدیم ڈراموں میں اکثر و بیشتر غزلیں اسی قسم کی تُک بندی کا مجموعہ ہیں۔ ان کا مقصد معنی آفرینی اور خیال آرائی نہیں بلکہ گانے کی شیدا پبلک کے دلوں میں تھوڑی سی جگہ پیدا کر لینا ہوتا تھا۔ ایک اور قسم کے گانے بھی ہیں جنھیں قدیم ڈراما نگار مزاحیہ گانوں کے نام سے منسوب کرتے ہیں عموماً جب دو مزاحیہ کردار آپس میں دست وگریباں ہوتے ہیں تو وہ گا گا کر اپنے غصہ کا پارہ چڑھاتے ہیں اور دُو بدُو ترکی بہ ترکی سوال وجواب کا تانتا بندھ جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو گلشن پاکدامنی معروف بہ چندر اولی لاثانی مولفہ مرزا نظیر بیگ میں "ننگی شمشیر" اور "عیاش خاں" کی لڑائی ہوتا ہے۔

عیاش خاں

چل چل ڈھڈو مرنیوالی بوڑھے ہے غمزے کرنیوالی مردوں سے نہیں ڈرنیوالی۔

ننگی شمشیر

چپ، چپ، چپ

ننگی شمشیر کتابن کے آنیوالا اور دو جوتے کھانیوالا جھوٹی شیخی

گانیوالا۔

عیاش خاں

دہت۔ دہتا۔ دہت۔

عیاش خاں:۔

ارے شیطان کی نانی کردے تجھے خدا فانی

ننگی شمشیر

چپرگد ہے اور ہے زانی تجھے دے موت سہانی

عیاش خاں ـــــ ماروں لات۔ ننگی شمشیر۔ چپ بدذات

عیاش خاں ـــــ پھر کی بات۔ ننگی شمشیر۔ ہٹ بدذات۔ وغیرہ

وغیرہ۔

بعض جگہ نہ غصہ کا اظہار مقصود ہوتا ہے اور نہ مزاج بلکہ حسن کی تعریف۔ فضا کی دلکشی یا موسم کا ذکر مطمح نظر ہوتا ہے اور مکالمہ نثر کی بجائے نظم میں ہوتا ہے۔ اس طرح سے کہ ہر شخص ایک ایک مصرع موزوں کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو دورنگی دنیا عرف کسوٹی مصنفہ منشی نارائن پرشاد بیتاب صہ ۲ :۔

انور۔ عجب ٹھنڈی ہوا چل رہی ہے۔

گوہر۔ یہ پنکھے نسیم سحر جھل رہی ہے۔

منوہر۔ شفق سے ہوئی کیسی خوش رنگ بدلی۔
گوہر۔ کیسی ماہوش نے ہے پوشاک بدلی۔ وغیرہ۔

یہ تو تھے گانوں کے اقسام۔ اب ذرا اون کے موقع اور محل پر بھی تو غور کیجیے۔ دربار خاص میں بھی گانا ہو رہا ہے۔ خلوت میں بھی۔ خوشی کے موقع پر بھی اور غم کے وقت بھی غصہ کا اظہار بھی گا کر کیا جائے گا اور خوشنودی کا اظہار بھی ڈانٹتے وقت بھی اور انعام دیتے وقت بھی۔ پیدا ہوتے وقت بھی اور مرتے دم بھی۔ گھر پر ہو چاہے راستہ پر مختصر یہ کہ کوئی جگہ کوئی وقت اور کوئی مقام ایسا نہیں جہاں ڈراما نگار ایک آدھ گانا ٹھونس نہ دیتا ہو۔ ایک تو یہ کہ گانوں میں معنی آفرینی اور خیال آرائی کا لحاظ نہیں رکھا جاتا۔ دوسرے یہ کہ مشرقی اور مغربی دھنوں کو ربط دیکر ایک بے تکا معجون مرکب بنا دیا۔ تیسرے یہ کہ فن موسیقی کا خیال نہیں رکھا جاتا ان پر طرہ یہ کہ گانا جس کے منھ میں چاہا ٹھونس دیا۔ نہ مرتبہ کا خیال نہ عظمت کا لحاظ۔ بادشاہ سلامت بھی گا رہے ہیں اور نوکر چاکر بھی۔ نہ پاس وضع نہ خیال ادب۔ غرض ان لغویات کے میل جول نے قدیم اردو ڈراموں کے گانوں کو فنون لطیفہ سے یک قلم خارج کر دیا۔

چھٹی خصوصیت ڈراموں کی مقفیٰ اور مسجع عبارت ہے۔ نظم سے جو حصہ ڈراما میں بچ رہتا وہ مقفیٰ اور مسجع عبارت کی نظر ہو جاتا تھا۔ اردو کا کوئی قدیم ڈراما ایسا نہیں جو اس قسم کے تکلفات اور تصنعات سے خالی ہو۔ مقفیٰ اور مسجع عبارت میں ایک عیب تو یہ ہے کہ خواہ مخواہ طول ہو جاتا ہے۔ ذری سی بات کو چکر دے کر بیان کرنا پڑتا ہے۔ دوسرے یہ کہ تکرار بری معلوم ہوتی ہے۔ ایک بات جو ابھی کہہ چکے ہیں محض قافیہ کی رعایت سے دوبارہ بلکہ سہ بارہ کہنی پڑتی ہے۔ اس سے پڑھنے والے یا سننے والے کو لازمی طور پر گھن آنے لگتی ہے اور ڈراما کا اصلی مقصد یعنی ڈرامائی اثر غائب ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اشارہ یا کنایہ میں جتنا لطف آتا ہے تکرار میں نہیں۔ تیسرے یہ کہ مکالمہ جو کہ ڈراما کی جان ہے بے مزہ ہو جاتا ہے۔ تکلف اور تصنع قافیہ پیمائی کی وجہ سے خواہ مخواہ داخل ہو جاتے ہیں اور روانی اور سادگی جو کہ کلام کی خوبیاں ہیں خاک میں ملجاتی ہیں۔ چوتھے یہ کہ قافیہ کا خیال رکھنے میں اکثر زبان۔ روزمرہ۔ اور محاورہ کی غلطیاں ہو جاتی ہیں۔ اور جس طرح غزل گو پہلے قافیہ اور ردیف سوچکر اسی لحاظ سے مضمون باندھتے ہیں "ضرورت شعری" کی بیشمار غلطیاں کرتا ہے اسی طرح ڈراما نگار قافیہ پیمائی کی دھن میں خیال اور لطف زبان کا خون کر دیتا ہے۔ ان عیوب کا اندازہ

مندرجہ ذیل مقفیٰ اور مسجع مکالمہ سے بخوبی ہوسکیگا۔ ملاحظہ ہو" دھوپ چھاؤں ۱۹۳۱ء" ۔

آتش خاں ۔ یہ کیسی مغرور ہے نشہ میں چور ہے۔ ظاہر میں یا نور ہے۔ باطن میں نار ہے جس کا مذکور ہے وہ ایک مشہور ہے۔ زور سے معمور ہے تاجر مسرور ہے۔

سہیلی اول ۔ تاجر امیر ہو۔ اہل جاگیر چاہے فقیر ہو ان کی بیزار ہے۔

سہیلی دوسری ۔ کیسا یہ منظور ہو گل پہ زنبور ہو بہتر ہے دور ہو کو ا گلزار سے ۔

سہیلی تیسری ۔ وہ رشک حور ہے ماہ پر نور ہے جنت کی حور ہے ملنا دشوار ہے۔

سہیلی چوتھی ۔ وہ بے شعور ہے ادنیٰ مزدور ہے شکل لنگور ہے آنا بیکار ہے ۔ وغیرہ ۔

مختصر یہ کہ مقفیٰ اور مسجع عبارت جو کہ قدیم اردو ڈراما کا جزو لاینفک ہے سوائے بیشمار خرابیوں کے کوئی خوبی نہیں رکھتی۔ ہمارے خیال میں یہ طرز جو رائج ہوئی اور ایسی رائج ہوئی کہ جزو آہم بن گئی ۔ اس کے تین سبب ہوئے ۔ اول تو یہ کہ چونکہ ڈراما کی بنیادیں نظم پر کھڑی کی گئی تھیں ۔ اور وہ بھی شعرا کے ہاتھوں ۔ اس لئے جہاں نظم کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی وہاں کم از کم نظم نما نثر ضروری خیال کیگئی ۔ دوم یہ کہ قافیہ پیمائی الہام کو

بہت زیادہ پسند ہوتی ہے اور اردو ڈراما عہد قدیم میں عوام کے ہاتھوں
میں رہا۔ اور عوام ہی کی تواضع کیلئے لکھا گیا۔ پس ظاہر ہے کہ ان کو خوش
کرنا ڈراما نگار کا مقصد اولین تھا۔ سوم یہ کہ مقفیٰ اور مسجع عبارت کے یاد
کرنے میں سہولت ہوتی ہے۔ اس لئے ایکٹروں کا خیال رکھکر جو زیادہ تر
جاہل ہوتے تھے اس قسم کی عبارت آرائی کیگئی کہ وہ آسانی سے رٹ سکیں۔

ساتویں خصوصیت قدیم اردو ڈراموں کے مزاحیہ طرز میں مضمر ہے
یہ تو ہر وہ شخص جس نے کہ اردو ادب کا سرسری بھی مطالعہ کیا ہے جانتا
ہے کہ اس میں مزاح کا فقدان ہے اور کیوں نہ ہوتا جب کی اردو کی ادبی
کائنات کل چند ہزار غزلیات۔ کچھ قصیدے۔ کچھ مثنویاں۔ اور فسانہ عجائب۔
چہار درویش یا دوسرے فورٹ ولیم کالج کے تراجم تھی۔ اُن کے علاوہ وہ
صنف جس میں مزاح کا تھوڑا بہت عنصر تھا ہجو اور ریختی تھی گو ریختی ابتداً
میں ایسی ہی سنجیدہ تھی جیسی کہ کوئی اور صنف لیکن جان صاحب اور
انشاء کے ہاتھوں اس کے رخ پر کسی قدر مزاح کا غازہ مل دیا گیا تھا
البتہ شروع ہی سے طعن وطنز کا آلہ رہی مگر یہ ضرور ہے کہ بعض مذاق
سلیم سے بے بہرہ شعراء نے اس کو اس گندے سمندر میں جس میں کہ فحش اور
ابتذال کی موجیں لہرا رہی تھیں ڈبو دیا۔ اور رفتہ رفتہ اسی کی دیکھا
دیکھی ہزل کی بھی ابتداء ہوئی جس کی عفونت کی وجہ سے خوش مزاج

اصحاب کا دماغ چکرا گیا۔ ہمارے خیال میں انھیں اصناف نے مزاح کے معنی بدل دیئے۔ اور وہ اصحاب جن کا مذاق ڈانو ڈول تھا اسی کو مزاح سمجھنے لگے۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ اردو کے قدیم ڈرامانگار زیادہ تر بگڑے شاعر تھے۔ اور یقیناً ان لوگوں نے مزاح کو ہزل۔ ہجو اور ریختی کا مرادف سمجھا۔ حالانکہ غالب کے بہترین مزاحیہ خطوط۔ لطیفے اور اشعار موجود تھے۔ لیکن غالب اس وقت تک مزاح نویس تسلیم نہ کیا گیا تھا کیونکہ عوام تو ظرافت اسی کو سمجھنے کے عادی ہو چکے تھے جس میں بازاری فحش اور بے تکا مذاق ہو۔ اس میں ان غریب ڈرامانگاروں کا کیا قصور جنھوں نے اپنی فضاء سے متاثر ہو کر لکھا۔ البتہ اردو ادب کی بدقسمتی تھی کہ ایک عرصہ تک اس کا دامن صحیح معنوں میں مزاح سے بیگانہ رہا۔ ایک تو یہی سبب تھا کہ قدیم ڈرامانگار اپنے ماحول میں جذب ہو چکے تھے اور انھیں مزاح اور ابتذال میں فرق سوجھائی نہ دیتا تھا۔ دوسرے اگر سوجھائی بھی دیتا ہو گا تو عوام جن کے لئے ڈراما کھیلا جاتا تھا ان کی ضیافت طبع کی خاطر بازاری مذاق اور ابتذال پیش کیا جاتا ہوگا کیونکہ یہ ظاہر ہے کہ تماشائی جن میں زیادہ تر جہلا ہوتے تھے اور وہ جو کم خرچ بالانشیں یعنی گیلری پر بیٹھ کر تماشا دیکھا کرتے تھے اور اپنی خوشنودی کا اظہار جا و بیجا تالیوں اور سیٹیوں سے کیا کرتے تھے۔ ان کے آگے شائستہ مزاح

اور شگفتہ ظرافت پیش کرنا بھینس کے آگے بین بجانے سے کم نہ تھا۔
مزاح کی مثالیں ملاحظہ ہوں: "شام جوانی" مصنفہ منشی محمد ابراہیم
محشر انبالوی۔

حیلہ ساز۔ تنے اڑیگا کوئی دم میں بلبلی کو بلبلا۔ مینڈکی کو خوب
مینڈک چاہنے والا ملا۔ صنا صد ۱۲

توبہ تلا۔ افسوس۔ ذلت ندامت باپ کے سامنے لڑکیوں کی
بے غیرت اٹھ گئی۔ یار و دنیا سے اٹھ گئی کیا؟ لڑکیوں سے حیا۔

نعوذ باللہ۔ ڈاکٹروں کے ہاتھ سے شفاء۔

توبہ تلا - شریفوں سے تعذیر۔

نعوذ - دواؤں سے تاثیر۔

توبہ - محبت کن میں ہے؟

نعوذ۔ مرغا مرغی میں - وغیرہ۔

"کرشمۂ شباب" المعروف بہ مار آستین مصنفہ ام۔ ایچ۔ حیران
ناولسٹ شکوہ آبادی صنا:۔

واہ جی واہ جی مرغی والے کالے کالے۔ انڈے بچے بیچو جاکے
مانگو پیسے منھ پھیلا کے"

"کالی ناگن" عرف زن مرید مصنفہ و مرتبہ منشی النور الدین مخلص

(منشی عشرؔ صاحبان ص۱۱

ذات شریف - سچ ہے گدھے کو خشکے کی کیا تمیز۔

ذات شریف اور شیر دل کا گانا (ڑنا حسینہ کیلئے)

دونوں - ماروں گھونسہ - ذات - ماروں ٹھونسہ

شیر - ہیں ذات - دوں تھپڑ۔

شیر - دوں تھپڑ۔ ذات - جا گھر جا۔

شیر - جا مر جا۔ ذات - تیری بی بی میری۔

شیر - ہاں ہاں تیری بی بی میری بنے۔ وغیرہ

"دھوپ چھاؤں" ص ۶ گانا سب سہیلیوں کا۔

"جارے جارے جا جا جارے جارے جا جا۔

چھوڑ ری شیطان کی نانی تو چھوڑ میرا کان ہا ہا ہا ہا

ارے چھوڑو میری میا میں موا موری دیا۔

میں پروں تورے پیاں ہاں ہاں موری بوا۔

تو دھوبی کا کتا نہ گھر کا نہ گھاٹ کا جارے ۳ وارے نکل تو جارے

جارے جا جا وغیرہ۔

قدیم مزاحیہ طرز کے متعلق ایک اور بات گرہ میں باندھ رکھنے کے

قابل ہے وہ یہ کہ مزاحیہ مکالمہ کبھی سنجیدہ کردار کی زبان سے سننے میں

نہ آئیگا۔اس کے بظاہر دو سبب ہیں ایک تو یہ کہ یونانی اصول ڈراما کی طرح قدیم اردو ڈراما نگاروں کے ذہن میں بھی یہ بات جم گئی تھی کہ مزاح گھٹیا اور کمتر درجہ کی چیز ہے۔ اور اسی سبب سے اعلیٰ درجہ کے کرداروں کی زبانوں پر یہ نہ آنے پائے دوسرے یہکہ مزاحیہ طرز اس قدر بلند اور سنجیدہ نہ تھی کہ اونچے طبقہ کے کرداروں کی زبانوں پر آسکے۔ ہاں اسی سلسلہ میں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ قدیم اردو ڈراموں میں بعض جگہ آپ کو مزاجیہ اور سنجیدہ سین پہلو بہ پہلو ملیں گے اور بعض جگہ نہیں۔بعض علمبرداروں نے اس کی مخالفت کی اور بعضوں نے اس کو سراہا۔غرض یہ کہ بعض یونانی اصول کے پیرو رہے اور بعض شکسپیر کے نقش قدم پر گامزن۔البتہ کوئی ایسا ڈراما آپ کو نہ ملیگا جو سرے ہی سے مزاجیہ ہو اور جس کی بنیادیں ساری کی ساری ظرافت پر کھڑی ہوں۔عموماً ہیرو اور ہیروئن سنجیدہ کردار ہوا کرتے تھے اور ان سے وابستہ قصہ مزاح کے عنصر سے خالی۔ظرافت پیدا کرنے کے لئے ایک ذیلی قصہ داخل کرکے حاضرین کی ضیافت طبع کا سامان کیا جاتا تھا۔

آٹھویں خصوصیت قدیم اردو ڈراموں کا ناصحانہ انداز ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس طرز میں بھی ہمارے قدیم ڈراما نگار یونانی

اصول کے پابند تھے اور ڈاکٹر جانسن کی طرح ہر ڈراما میں کوئی نہ کوئی غایت کوئی نہ کوئی نصیحت اور کوئی نہ کوئی اخلاقی درس دیکھنا چاہتے تھے۔ (Villain) اور ہیرو کے تصادم سے بسا اوقات یہ پہلو اجاگر کیا جاتا تھا۔ یا کبھی کسی شرابی یا بدکار کی بری عادتوں کا اظہار کرکے حاضرین کے دلوں پر اس کی برائیوں کا نقش جمانا مقصود ہوتا تھا ساتھ ہی ساتھ اس کا خیال بھی ضروری تھا کہ کسی بدکار کا انجام اچھا نہ ہونے پائے۔ سب گنہگار کیفر کردار کو پہنچیں۔ اور اپنے کیئے کی سزا بھگتیں۔ کبھی بدکار سرخرو نہ ہونے پائیں۔ اور نہ کبھی حاضرین کے دلوں میں ان کی جگہ پیدا ہو۔ اردو کے ہر قدیم ڈراما میں۔ یہی چیزیں نمایاں ملیں گی۔ حالانکہ اگر اسی اصول کی پیروی ملٹن جیسے باکمال شاعر نے کی ہوتی تو اس کی مشہور ترین نظم "گمشدہ جنت" (Paradise Lost) میں شیطان کا کردار اس قدر نمایاں اور اس قدر دلچسپ آرٹ کا نمونہ نہ ہوتا۔ باوجود مذہبی عقیدت اور شیطان سے دلی تنفر رکھنے کے اس کی نکتہ شناس آنکھوں نے تاڑ لیا کہ سوائے شیطان کے کوئی اور کردار اس کے قصہ میں ایسا نہیں جو قصہ کا ہیرو بننے کے لئے ہر طرح موزوں ہو۔ اس لئے مذہبی جذبہ پر آرٹ کی بھینٹ چڑھانے پر وہ کبھی تیار نہ ہوا۔ اس جملہ معترضہ کے بعد ایک اہم

بات یہ کہنی ہے کہ ڈراما یا آرٹ کے کسی شعبہ کو محض اخلاق سکھانے کا آلہ
یا نصیحت کے اوزار ڈھالنے کی مشین نہ بنانی چاہئے۔ یہ اور بات ہے کہ ضمناً
اس قسم کی چیزیں آجائیں تو آجائیں لیکن شروع سے آخر تک اسی کا خیال
رکھنا اور دوسری فنی اور ادبی خوبیوں کا محض ان کی خاطر خون کرنا کسی طرح
جائز نہیں۔ علاوہ اس کے حاضرین کو بیوقوف۔ کم سمجھ اور جاہل سمجھ کر اخلاقی
لکچر شروع سے آخر تک گھول کر پلانے کی کوشش کا نام کسی زبان میں ڈراما
نہیں ہو سکتا۔ اس سے انکار نہیں کہ اصلاح معاشرت یا اسی قسم کی دوسری
چیزیں ڈراما کے ذریعہ بہت جلد اثر کرتی ہیں اس لئے انھیں ڈراما کے
دائرہ میں داخل کر لیا گیا ہے۔ لیکن یہ یاد رہے کہ صرف اشارہ اور کنایہ کی
حد تک۔

نویں خصوصیت سیرت نگاری سے متعلق ہے۔ قدیم ڈراموں کے
کرداروں کو آسانی سے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جو عرف
عام میں ہیرو کے ممتاز لقب سے مشہور ہے اور دوسرا وہ جسے (
Villain) کہتے ہیں۔ قدیم ڈراما نگار دنیا کی ساری
خوبیوں کو ہیرو کے کیرکٹر میں کوٹ کوٹ کے بھر دیں گے۔ اور
Villain) کے سر قسم قسم کی برائیاں تھوپینگے۔
نہ آپ کبھی ہیرو میں کوئی عیب پائیں گے اور نہ (Villain)

میں کوئی حسن۔ یا تو کیرکٹر بہت ہی عمدہ سیرت کا مالک ہوتا ہے یا بہت ہی خراب۔ اس کا خیال نہیں رکھا جاتا کہ کسی کو ضرورت سے زیادہ اچھا بنانے سے کیا مقصد ہے اور ضرورت سے زیادہ برا بنانے کی کیا وجہ ہے؟ ڈراما دیکھنے یا پڑھنے والوں کی یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ کیرکٹروں کے داخل کرنے اور ان کے خارج کرنے کا کیا خاص مقصد ہے؟ ان سے ڈراما نگار کیا کام لینا چاہتا ہے؟ اس کے علاوہ جتنے اچھے کیرکٹر ہیں سب ایک دوسرے سے ایسی مشابہت رکھتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے علیحدہ کرکے کھڑا کیا جائے تو ان کی اپنی کوئی شخصیت باقی نہیں رہتی۔ اسی طرح برے کیرکٹروں میں کوئی خصوصیت قابل امتیاز دکھائی نہیں دیتی۔ یہ نقص ڈراما نگار کے نفسیات سے ناواقف ہونیکی کھلی ہوئی دلیل ہے۔ روزکا مشاہدہ بتاتا ہے کہ دنیا کے سارے انسان۔ خیالات۔ حرکات وسکنات میں بالکل ایک سے نہیں ہوتے۔ کسی میں کوئی خاص بات ہوتی ہے۔ تو کسی میں کوئی خصوصیت نمایاں۔ بغرض انسانی سیرتوں میں ایک عجیب دلچسپ تنوع ہے جس کا مطالعہ ڈراما نگار کیلئے بہت ضروری ہے۔

دسویں خصوصیت قدیم اردو ڈراموں کی زبان ہے مقفیٰ اور مسجع عبارت کے سلسلہ میں ہم یہ لکھ چکے ہیں کہ اس طرز کی وجہ سے تصنع تکلف اور آورد مکالمہ میں داخل ہو گئے اور سادگی اور روانی جو کہ زبان کے

جو ہر ہیں مفقود ہو گئے اس کے علاوہ چونکہ بگڑا شاعر ڈراما نگار ہوتا تھا اس لئے
زبان کے نکات سے کما حقہ واقف نہ ہونے کی وجہ سے محاورہ۔ روزمرہ
اور صرف و نحو کی بیشمار غلطیاں نظر آتی ہیں بمبئی۔ گجرات یا دوسرے مقامات
میں جو کہ اردو کے مرکز نہیں ہیں ڈراما کا بازار گرم رہا۔ اسی لئے نہ
ڈراما نگار نے جو اکثر انھیں مقامات کا باشندہ اور وہ بھی اکثر کچھ زیادہ
پڑھا لکھا نہیں ہوتا تھا زبان کی خوبیوں کا خیال رکھا اور نہ پبلک نے۔
زیادہ تر ڈراما نگار ایکٹر تھے جنھوں نے ابتداء ایکٹنگ سے کی بعد کو
ناحق یہ سمجھ کر کہ وہ فن ڈراما میں استاد ہو چکے ہیں ڈراما نگاری شروع
کی اور یہ ظاہر ہے کہ ایکٹر عموماً علوم و فنون سے بے بہرہ ہوتے تھے۔ یوں
ہی تھوڑی بہت تک بندی کی مشق کے بعد اگر بعض خود بین اصحاب
اپنے آپ کو ڈراما نگاری کے اہم فرائض انجام دینے کے مستحق سمجھیں تو
اس میں کسی کا کیا قصور؟ اس قسم کے ڈراموں کی زبان کے متعلق مرزا
محمد ہادی صاحب رسوا لکھنوی نے اپنے ڈراما " مرقع لیلیٰ مجنون " میں
خوب لکھا ہے۔ انھوں نے کوئی ڈراما دیکھا تھا۔ اس کی زبان کے متعلق
لکھتے ہیں:" حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان
سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے مگر اچھی معلوم نہیں ہوتی ایک شفیق
سے معلوم ہوا کہ یہ نظم و نثر دہلی لکھنؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔

بمبئی کے مچھلی بازار کی بول چال ہے۔ میں نے دل میں کہا شکر خدا کا کہ
اس مہملات کو ہماری زبان سے کوئی تعلق نہیں۔"

طرزِ قدیم کے علمبردار

(۲)

رونق بنارسی | بمبئی میں سب سے پہلے جب "اوریجنل تھیٹریکل کمپنی" قایم ہوئی تو اس کے مالک سیٹھ پیشن جی فرام جی کو ڈراما نگار کی فکر ہوئی۔ ظاہر ہے کہ اس ابتدائی دور میں ڈراما نگار کا فراہم کرنا کتنا دشوار تھا۔ اس وقت تک سوائے "اندر سبھا" یا دوسرے "رہس" اور "جلسہ" وغیرہ کے مستقل ڈرامے تصنیف یا تالیف نہیں کئے گئے تھے۔ اور اگر کوئی تماشے ہاتھوں میں تھے بھی تو انہیں ڈرامے نہیں کہا جا سکتا تھا اور نہ ان کی تعداد اتنی زیادہ تھی کہ وہ ایک مستقل تھیٹریکل کمپنی کا سرمایہ ہو سکتے ہوں۔ ایسے موقع پر ایک مستقل تھیٹریکل کمپنی قایم کرنا اور مسلسل پبلک کے مذاق کے موافق نئے نئے ڈرامے پیش کرنیکا ذمہ لینا بیحد دشوار تھا۔ گو کہ فرام جی خود شاعر تھے اور وہ تھوڑی سی کوشش کے بعد ڈرامے

لکھ سکتے تھے لیکن انہوں نے رونق بنارسی کو ڈراما نگاری کی خدمت کیلئے منتخب کیا۔ ممکن ہے کہ شروع شروع میں فرام جی نے خود بھی بعض ڈرامے لکھے ہوں لیکن ان کا پتہ نہیں چلتا یا انہوں نے ابتدائی زمانہ میں بعض دوسرے ڈرامے اسٹیج کئے ہوں مگر اس کمپنی کے مشہور ڈراما نگار رونق بنارسی تھے۔ اُن کے ڈرامے زیادہ تر اسٹیج کئے گئے لیکن اب یہ دستیاب نہیں ہوتے غالباً وجہ یہ ہوگی کہ اس زمانہ میں ڈرامے صرف اداکاروں کے سینوں میں محفوظ رہتے تھے اور نہیں مصنف کتابی صورت میں پیش نہیں کرتا تھا اور نہ کمپنی ہی کو شائع کرانیکی توفیق ہوتی تھی۔

البتہ رونق کا ایک ڈراما "انصاف محمود شاہ" جو گجراتی زبان میں ہے ۱۸۸۱ء میں بمبئی سے شائع ہوا۔ بمبئی کے قیام کی وجہ سے غالباً انہیں گجراتی زبان میں کافی دخل ہوگیا تھا۔ مگر یہ معلوم نہیں ہوتا کہ یہ ڈراما آیا کسی گجراتی تھیٹریکل کمپنی کی فرمائش پر لکھا گیا یا یوں ہی۔

ظریف | رونق کے بعد" اوریجنل تھیٹریکل کمپنی" نے حسینی میاں ظریف کو ڈراما نگار مقرر کیا ظریف کی طبیعت میں بلا کی روانی تھی یہی وجہ تھی کہ جب ڈراما نگاری کی خدمت ان کے تفویض ہوئی تو انہوں نے دریا ہی بہادئے اُن کے ڈراموں میں زیادہ مشہور حسب ذیل ہیں۔

نتیجہ عصمت۔ خدا دوست۔ چاند بی بی۔ تحفہ دلکشا۔ بلبل بیمار۔

تحفۂ دلپذیر۔ شیریں فرہاد۔ علی بابا۔ نقش سلیمانی۔ اکسیر اعظم۔ لیلا مجنوں۔ عشرت سبھا۔ فرخ سبھا۔ گل بکاؤلی۔ چترا بکاؤلی۔ جشن افروز۔ چہل تماشہ۔ گل یا صنوبر۔ نیرنگ عشق۔ ستم ہامان۔ فریب فتنہ۔ ہوائی مجلس۔ حاتم طائی۔ بدر منیر۔ ناصر و ہمایوں۔ ماتم ظفر۔ بزم سلیمان۔ اللہ دین۔ لال گوہر۔ خداداد۔ نیرنگ عشق وغیرہ۔

حافظ محمد عبداللہ | حافظ محمد عبداللہ صاحب زمیندار بلپورہ "لائیٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی" کے مشہور اداکار تھے۔ اداکاری کے علاوہ ڈراما نگاری کی خدمت بھی انہیں کے ذمہ تھی حسب ذیل ڈرامے ان کے نام سے مشہور ہیں:۔

جشن پرستان۔ فرخ سبھا حافظ۔ ستم ہامان۔ انجام ستم۔ فتنہ خانم۔ پولیس ناٹک۔ عاشق جانباز۔ زہرہ و بہرام۔ انصاف محمود۔ ہیر رانجھا۔ نور جہاں۔ ذخیرہ عشرت۔ فسانۂ غمگین۔ عشق ہیر انگیز و تھساد۔ سخاوت حاتم طائی۔ سوانح قیس مفتون معروف بہ عشق لیلا مجنوں وغیرہ۔

مرزا نظیر بیگ | مرزا نظیر بیگ حافظ محمد عبداللہ کے شاگرد تھے۔ شروع شروع میں "لائیٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی" کے اداکار تھے پھر ڈراما نگاری کا شوق ہوا۔ اسی سلسلہ میں "دی نظیر اسٹار آف انڈیا تھیٹریکل

کمپنی آف آگرہ علی گڈھ" میں منتظم مقرر ہوئے۔ یہاں انہوں نے طلسماتی پتلا معروف بہ سحر سامری حبشی کو اسٹیج کیا۔ یہ ڈراما ۱۹۱۰ء میں آگرہ میں الہی مطبع میں چھپا۔ دیباچہ میں لکھتے ہیں:۔

"نظیر بیگ تخلص بہ نظیر بن مرزا اشرف بیگ مرحوم۔ قوم مغل۔ متوطن آگرہ۔ مینجنگ ڈائرکٹر دی بینظیر اسٹار آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی آف آگرہ و علی گڈھ ہر ایک شائقین کی خدمت میں یہ التماس کرتا ہے کہ میں نے یہ ناول ایک بہت پرانی مثل طلسماتی سحر سامری سے لیا ہے اور اسی میں موقع موقع پر چند سین پرمذاق زیادہ ڈال کر گانے اور ڈرامے مقفی عبارت کے بہت کوشش اور جانفشانی کے ساتھ بنا بنا کے شامل کئے ہیں۔۔۔۔"

کچھ دنوں بعد یہ کمپنی چھوڑ کر "دی پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی" میں منتظم ہو گئے۔ گلشن پاک دامنی معروف بہ چندراولی لاثانی" کے سر ورق پر لکھا ہے"۔۔۔۔ مولفہ مرزا نظیر بیگ نظیر ڈائرکٹر دی پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی و شاگرد خاص حافظ محمد عبد اللہ بانی دی انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی آف فتحپور۔ حسب فرمائش بی بی شیریں جان صاحبہ ایکٹرس دی پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی و جناب محمد وزیر خان صاحب مینیجر دی مون آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی۔۔۔۔" اس سے ظاہر ہے کہ

یہ ڈراما اپنی کمپنی کی ایک ایکٹرس اور دوسری کمپنی کے ایک مینجر کی فرمائش پر لکھا گیا تھا۔ اس لئے اس دور کے ڈراما نگاروں اور تھیٹریکل کمپنیوں کی حالت کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ دوسری بات قابل لحاظ یہ ہے کہ یہ ڈراما جیسا کہ سر ورق سے ظاہر ہے" ۱۹۱۰ئہ میں بست و یک بار دو ہزار کی تعداد میں چھاپا گیا تھا۔ دو ہزار کی تعداد قابل تعجب نہ سہی لیکن "بست و یک بار" کا فقرہ ضرور تعجب خیز ہے اگر یہ صحیح ہے تو اس زمانہ کے عوام کا ذوق و شوق قابل رشک نظر آتا ہے کیونکہ اس متمدن دور میں جبکہ تعلیم کا چرچا عام ہو رہا ہے کسی اردو کتاب کو "بست و یک بار" شائع ہونے کا موقع نہیں ملا۔ عام طور پر پہلا اڈیشن اگر دو ہزار کی تعداد میں چھاپا جائے تو مصنف کے وبال جان ہو جاتا ہے۔ چہ جائیکہ "بست و یکبار" شائع کرانے کی ضرورت محسوس ہونا۔ دیباچہ میں مصنف یا موئف (کیونکہ اس ڈراما پر "مولفہ" ہی لکھا ہے، لکھتے ہیں :-

"ڈائرکٹر دی راجپوتانہ مالوہ تھیٹریکل کمپنی اس ناٹک کو پہلے ماہ اگست ۱۸۹۶ئہ میں طبع کرا چکا ہے مگر پھر اب ترمیم کر کے دو ایک سین نئی مثلاً ایک سین مرغی چور کا اور مالن کا اضافہ کر کے طبع کرایا ہے۔ اگرچہ یہ ناٹک بظاہر کھیل تماشہ کی کتاب ہے لیکن حقیقتاً پندنامہ لاجواب ہے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ "

اس دیباچہ سے ڈراما نگار کا مقصد اور مطمح نظر ظاہر ہوتا ہے۔
مرزا صاحب کے ڈراموں کی فہرست میں حسب ذیل ڈرامے شامل
ہیں:-
نل دمن۔ رام لیلا۔ ماہی گیر۔ فسانۂ عجائب۔ سروش سخن۔ ابوالحسن۔
نیرنگ عشق و حیرت انگیز معروف بہ عشق شہزادہ بے نظیر و ملکہ مہر انگیز۔ ناٹک
گلستان بے بہا۔ ستم عشق و الفت معروف بہ نتیجۂ محبت۔ طلسمانی پتلا معروف
بہ سحر سامری جمشیدی۔ گلشن پاکدامنی معروف بہ چندراولی ثانی۔ وغیرہ۔

قیس | محمد عبدالوحید قیس متوطن چھوترا ضلع فتحپور کے نام سے حسب
ذیل ڈرامے مشہور ہیں:-
انجام نیک و بد معروف بہ سیف سلیمان۔ نیرنگ الفت معروف بہ
خواب محبت۔ پسندیدہ جہاں معروف بہ عشق ہرمز و مہر تاباں۔ ضیا عالم و
نور جہاں وغیرہ۔
یہ معلوم نہ ہو سکا کہ انہوں نے کس کمپنی کے لئے ڈرامے لکھے تھے۔

طالب | منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی وکٹوریا ناٹک کمپنی کے مشہور
ڈراما نگار تھے۔ ان کے ڈراموں میں عموماً نقل اور مزاحیہ حصہ زیادہ نمایاں
نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یقیناً یہ تھی کہ بالی والا جو اس کمپنی کے مالک تھے
درجہ ہر دلعزیز طربیہ اداکار تھے اور عوام محض ان کی اداکاری سے

لطف اندوز ہونے تھیٹر میں کھچا کھچ بھرتے تھے۔ ایسی صورت میں طالب کا یہ فرض تھا کہ وہ ڈراما میں سب سے پہلے طربیہ اور مزاحیہ حصہ کا خیال رکھیں اور اس پہلو پر انتہائی زور دیں۔

طالب راسخ دہلوی کے شاگرد تھے۔ انہوں نے سب سے پہلے اردو اسٹیج کو شعر سے آشنا کیا اور ہندی گانوں کی بجائے اردو گانوں کو مروج کیا۔ ۱۹۱۲ء میں ان کا انتقال ہوا۔ تا دم آخر اردو ڈراما کی خدمت کرتے رہے۔ بالی والہ کی وفات کے بعد انہوں نے کوئی نیا ڈراما نہیں لکھا کیونکہ انھیں یقین تھا کہ بالی والہ جیسا جوہر شناس اور قدرداں ملنا دشوار ہے۔ ان کا ڈراما "لیل و نہار" جو لٹن کے "ڈے اینڈ مارننگ" سے ماخوذ ہے ان کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ اس ڈراما میں بالی والہ "اشرف" کا پارٹ کرتے تھے اور حقیقت یہ ہے کہ اس پارٹ کو بالی والہ سے بہتر کسی نے اردو اسٹیج پر آج تک نہیں کیا۔ ان کی تصنیفات میں حسب ذیل ڈرامے شامل ہیں۔

اکرم ولاس۔ دلیر دل شیر۔ نازاں۔ گوپی چند۔ نگاہ غفلت۔ ہریش چندر۔ لیل و نہار۔ وغیرہ۔

احسن منشی مہدی حسن احسن لکھنوی نواب مرزا شوق مصنف مثنوی "زہر عشق" کے پوتے تھے۔ شاعری آباد اجداد سے ورثہ میں ملی تھی۔ مذاق سلیم گھٹی میں پڑا تھا۔ اسی لئے زبان اور بیان پر عبور تھا اور محاورہ اور

روز مرہ پر قدرت تھی۔ باوجود ان خوبیوں کے پرانی لکیر کے فقیر تھے۔ مقررہ حدوں سے ایک قدم آگے بڑھانا ناجائز سمجھتے تھے۔ آپ "الفریڈ تھیٹریکل کمپنی" کے ڈراما نگار تھے جس کے مالک کاؤس جی بہترین اداکار تھے۔ بقول محمد عمر نور الٰہی صاحبان کے شیکسپیر کو ہندوستانی (اردو) اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن ہی کو حاصل ہے۔ آپ کے زیادہ تر ڈرامے شیکسپیر کے تراجم ہیں۔ آپ کے ترجموں کی ہر دل عزیزی کی وجہ بڑی حد تک کاؤس جی کی بے مثل اداکاری تھی۔ "ہملٹ" اور "رومیو" کے پارٹ کاؤس جی کے شاہکار خیال کئے جاتے ہیں اور یہی ڈرامے احسن کے بھی بہترین تراجم۔ غرض کہ احسن کی کامیابی میں ہندوستانی "اروِنگ" کاؤس جی کا بھی برابر کا حصہ ہے۔

آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل مشہور ہیں :-

ہملٹ۔ گلنار فیروزہ۔ چندراولی۔ دلفروش۔ بھول بھلیاں۔ شریف بدمعاش۔ چلتا پرزہ۔ وغیرہ۔

آخر عمر میں ڈراما نگاری چھوڑ کر مرثیہ خوانی اختیار کی۔ اس سلسلہ میں "حیات انیس" آپ کا ناقابل فراموش کارنامہ ہے۔

بیتاب | پنڈت نرائن پرشاد بیتاب مہاراج ڈہلا رائے کے خلف الرشید ہیں۔ اور فن شعر میں سردار محمد خاں طالب شاگرد غالب کے شاگرد ہیں۔

کبھی کبھی اپنا کلام منشی نظیر حسین سخاؔ کو بھی دکھاتے ہیں۔ احسن کے بعد "الفریڈ تھیٹریکل کمپنی" کی ڈراما نگاری آپ کے سپرد ہوئی۔

آپ کے ڈراموں میں زیادہ مشہور یہ ہیں:۔

قتل نظیر۔ زہری سانپ۔ فریب محبت۔ مہابھارت۔ گورکھ دھندا رامائن۔ کرشن سدھاما۔ حسن دامنگیر۔ میٹھی پرتاب وغیرہ۔

"قتل نظیر" پہلا ڈراما تھا جس کو بیتاب نے تھیٹریکل کمپنی کے لئے لکھا۔ اس زمانہ میں دلی کی ایک رنڈی نظیر نامی مار ڈالی گئی تھی جس کا چرچا لوگوں میں پھیلا ہوا تھا۔ اسی وجہ سے غالباً قتل نظیر دلی میں ہر دلعزیز ہوا۔ "مہابھارت" سب سے پہلے ۱۹۱۳ء میں دہلی میں کھیلا گیا۔ ہندوؤں کے مذہبی کتابوں اور مقدس روایتوں کو ڈراموں کی شکل میں ڈھالنے پر بیتاب کو بڑی مہارت تھی اور یہی ان کی امتیازی خصوصیت بھی سمجھی جاتی ہے۔

آپ کو ہندی پر عبور تھا اور سنسکرت سے بھی واقفیت۔ بعض جگہ ہندی گیت اور دوہے نہایت شیریں اور موثر ہیں لیکن بعض جگہ جہاں ہندی۔ سنسکرت۔ فارسی اور عربی ترکیبیں ملی جلی ہیں وہاں ثقالت بھونڈا پن اور بے لطفی ظاہر ہوتی ہے۔

بمبئی سے آپ ایک رسالہ "شیکسپیر" نکالتے تھے جس کا مقصد

"ڈراما" کی خدمت تھا۔ ایک عرصہ تک اس کے ذریعہ آپنے اس کمزور صنف کی خدمت
کی لیکن بعد میں بعض خاطر شکن واقعات کی وجہ سے رسالہ بند ہوگیا۔

دیوانہ | منشی غلام علی دیوانہ "الگزنڈرا تھیٹریکل کمپنی" میں اداکاری کیا
کرتے تھے۔ تھوڑے ہی عرصہ میں آپ نے کافی مہارت حاصل کر لی۔ اور اس
کمپنی کے مشہور اداکار خیال کئے جانے لگے۔ اس زمانہ میں عام طور پر جب اداکار
کہنہ مشق اور تجربہ کار ہو جاتا تھا تو کمپنی کا "اداآموز" اور منتظم ہو جاتا تھا۔
اس کے اشارہ پر کمپنی کے کارندے ناچتے تھے اور اسی کا سکہ کمپنی کے نام
سے چلتا تھا۔ اسی سلسلہ میں وہ ڈراما نگاری کا شوق بھی کرتا اور اپنی پسند
کے مطابق ڈرامے لکھتا اور اسٹیج کراتا تھا۔ دیوانہ بھی اسی دور سے گذر کر ڈراما
نگار ہوگئے۔ آپ کے دو ڈرامے "تائید یزدانی" اور "مہرچیا" زیادہ مشہور ہیں۔

حشر | آغا حشر کشمیری طرز قدیم کے ممتاز ڈراما نگاروں میں شمار کئے جاتے
ہیں۔ احسن کے بعد "الفریڈ تھیٹریکل کمپنی" کی ڈراما نگاری آپ کے سپرد
ہوئی۔ کچھ عرصہ بعد "شیکسپیر تھیٹریکل کمپنی" کے نام سے آپ نے ایک ذاتی
کمپنی علیحدہ قایم کی۔ چند دنوں اس کمپنی نے خوب نام اور روپیہ کمایا لیکن
جلد ہی آپس کی ناچاقیوں کا شکار ہوگئی۔ مالی نقصان ہونا شروع ہوا
اور بالآخر سیالکوٹ میں اس کا دیوالیہ نکل گیا۔ حشر کلکتہ پہنچے اور میڈن
کے ہاں ملازم ہو گئے۔ یہاں آپنے فلم میں اداکاری بھی شروع کی اور

ڈرامے بھی لکھتے رہے۔

آپ کے مشہور ڈراموں میں حسب ذیل شامل ہیں :۔

شہید ناز۔ مرید شک۔ میٹھی چھری۔ خواب ہستی۔ ٹھنڈی آگ اسیر حرص۔ صید ہوس۔ سفید خون۔ خوبصورت بلا۔ خود پرست۔ سلور کنگ۔ شام جوانی۔ تصویر وفا۔ نعرہ توحید۔ جرم نظر۔ ترکی حور۔ ہندوستان قدیم و جدید۔ آنکھ کا نشہ۔ عورت کا پیار۔ وغیرہ۔

آپ کو ہندی میں دخل ہے اور حسب ذیل ڈرامے شہرت رکھتے ہیں :۔

سورداس۔ بن دیوی۔ مادھومرلی۔ گنگا ترن سیتابن باس شرون کمار وغیرہ۔

حشر کی ڈرامانگاری کو تین دور میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا وہ جس میں کہ آپ نے پرانی لکیر پیٹی ہے اور طرز قدیم کی سارنج و جبلت کو اپنے ڈراموں میں نمایاں کیا ہے۔ اس کے متعلق زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں اس وجہ سے کہ ہم نے اس طرز پر ایک باب علیحدہ لکھا ہے۔ دوسرا دور سو اس میں آپ نے زیادہ تر شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمے کیئے۔ اس کا ذکر بھی تفصیل کے ساتھ علیحدہ باب میں ہوگا۔ یہ زمانہ یقیناً وہ تھا جب کہ آپ نے "شیکسپیر تھیٹریکل کمپنی" قائم کی تھی۔ آپ نے

شیکسپیر کے اتنے ترجمے کئے کہ آپ کو عوام ہندوستانی شیکسپیر کہنے لگے۔ تیسرا دور زمانہ موجودہ سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ آپ "بولتا فلم" میں کافی دلچسپی لے رہے ہیں۔ حال میں آپ نے جو "بولتے فلم" بنائے ان سے ظاہر ہے کہ نفس مضمون موضوع اور قصہ کے سلسلہ میں طرز قدیم کے حدود سے ایک قدم آگے بڑھانے کی کوشش کر رہے ہیں مخصوص۔ مقررہ۔ اور معینہ واقعات کو چھوڑ کر معاشرتی۔ سیاسی اور معاشی مسائل کی طرف بھی مائل ہو چلے ہیں۔ گو کہ ان گتھیوں کو سلجھانا آپ کے بس کی بات نہیں اور ان عقدوں کو حل کرنے کے لئے آپ کے ناخن تدبیر موزوں نہیں لیکن دقیانوسی موضوع سے ہٹ کر انسانی زندگی کے دوسرے اہم شعبوں کی ڈرامے کی دنیا میں ضرورت محسوس کرنا ہمت افزائی کا مستحق اور لائق تعریف ہے۔ زبان اور بیان کا وہی قدیم طرز ہے۔ فنی واقفیت میں کوئی قابل لحاظ اضافہ نہیں ہوا۔

آپ اداکاروں اور فلم کمپنیوں کے حلقہ میں بہت ہر دلعزیز رہیں۔ جس طرح ناٹک کمپنیاں تجارتی اصول پر قایم ہوئیں تھیں۔ اسی طرح فلم کمپنیاں بھی تجارتی غرض و غائت رکھتی ہیں۔ ان کے اداکاروں۔ مالکوں اور منتظموں کے پیش نظر روپیہ کمانا ہے اور چونکہ حشر بھی ڈراما نگاری سے زیادہ کاروباری فن سے واقف ہیں اور آپ کے پیش نظر بھی

صرف تجارتی غرض ہے اسی لئے فلم کمپنیوں کے آپ ناخدا ہیں۔

ہمیں اندیشہ ہے کہ حشر اس روش سے زبان۔ ادب اور فن کی خدمت نہیں کرسکے۔ نہ کر رہے ہیں اور نہ کرسکیں گے ضرورت اس بات کی ہے کہ آپ زیادہ خلوص اور زیادہ فن کاری سے کام لیں۔ روپیہ تو آپ نے بہت کمایا اب انصاف اس کا مقتضی ہے کہ تھوڑی سی اچھی خدمت کریں۔ اور ڈراما کے دامن تہی کے لئے علمی۔ ادبی اور فنی پھول چنیں۔

اردو ڈراما کے سلسلہ میں عوام کے دلوں میں حشر کی ایک خاص جگہ ہے۔ ان کی نظروں میں وقعت ہے اور ان کی طبیعتیں حشر کی طرف دوسرے ڈراما نگاروں کی بہ نسبت زیادہ مائل ہیں جس طرح آپ نے عوام کو اردو ڈراما کا چسکا لگایا اور جس طرح اس صنف کو ہر دلعزیز بنایا اور دوسری تفریحوں کی بہ نسبت اس کو زیادہ جاذب نظر کیا اسی طرح آپ کا فرض ہے کہ عوام کو صحیح رستہ پر لگائیں جس طرح آپ نے پرانی طرز کی خصوصیت سے علیحدہ ہو کر موضوع کی تلاش میں معاشرتی، سیاسی اور معاشی شعبوں کی طرف توجہ کی اسی طرح طرز قدیم کی زبان سے ہٹ کر سادہ سلیس اور روزمرہ کو اختیار کریں اور انداز بیان میں جا و بیجا گانوں۔ طوالت اور پیچیدگیوں سے پرہیز کریں۔ کیونکہ عوام کی رہنمائی جس طرح حشر کرسکتے ہیں کوئی دوسرا نہیں کرسکتا۔ ایک طرف حشر عوام میں ہر دلعزیز ہیں اور دوسری طرف فلم کمپنیوں میں اثر رکھتے ہیں

اور اگر وہ چاہیں تو ذرا سی جنبش قلم سے عوام میں بھی صحیح مذاق پیدا کر سکتے ہیں اور فلم کمپنیوں کو بھی زبان۔ ادب اور فن کی خدمت گزاری پر تیار۔

محشر انبالوی منشی محمد ابراہیم محشر انبالوی حشر کے شاگرد ہیں۔ انہیں کے نقش قدم پر چلتے ہیں ہندی سے ناواقف ہیں اور نظم کا حصہ زیادہ کمزور ہے۔

آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل زیادہ مشہور ہیں:۔

آتشی ناگ۔ نگاہ ناز۔ حسین قاتل۔ دوزخی مور۔ شکنتلا۔ جوش توحید۔ ہندی خنجر۔ رسیلا جوگی۔ میراں بائی۔ دشمن ایماں۔ غریب ہندوستان۔ ہمارا خدا۔ چمکتی بجلی۔ صنم کا پجاری۔ زہری چھری۔ خون جگر۔ ایلچی یونان۔ جنگ جرمن۔ شام جوانی عرف خون جگر۔ سنہری خنجر۔ وغیرہ۔

رحمت منشی رحمت علی لاہور کے مشہور اداکار تھے۔ پہلے البرٹ تھیٹر کے مہتمم تھے۔ پھر سیٹھ ہٹو منشی کے "بمبئی پارسی تھیٹر" کے منتظم ہوئے۔

آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل قابل ذکر ہیں:۔

درد جگر۔ باوفا قاتل۔ محبت کا پھول۔ جلاد عاشق۔ تصویر رحمت وغیرہ۔

نیر عشرت حسین نیر کے حسب ذیل ڈراموں کو شہرت حاصل ہوئی:۔

جلوہ امید عرف مذہبی عورت۔ ایمان۔ اتحاد۔ وطن۔ غیبی تلوار۔ انصاف۔ نور کی پتلی۔ دل کا کانٹا۔ مصطفے کمال۔ وغیرہ۔

نازاں منشی نازاں کی شہرت حسب ذیل ڈراموں کی رہین منت ہے۔

نور وطن۔ شیر کابل۔ باغ ایران۔ نورمین نار۔ سنجی لیٹیرا۔ سنسار لوکا۔
قومی دلیر۔ جورعرب۔ خاکی پتلا۔ صلاح الدین۔ وغیرہ۔

مرزا عباس | مرزا عباس نے "نورجہاں" اور "نور اسلام" دو ڈرامے شروع میں لکھے لیکن ان کی کامیابی کے بعد ڈراما نگاری کا شوق زیادہ ہوا اور اس سلسلہ میں آپ نے دو اور ڈرامے لکھے جو "مدن منجری" اور "سرکاری جاسوس" کے ناموں سے مشہور ہیں۔ غالباً آپ کا آخری ڈراما "شاہی فرمان" تھا۔

ذائق لکھنوی | منشی محمد عبد العزیز صاحب ذائق لکھنوی نے حسب ذیل ڈرامے لکھے:۔

کرشن بال لیلا۔ کنس بدھ۔ نور عرب۔ فخر عرب۔ وغیرہ۔

ہمدم | جناب ہمدم کے ڈرامے "حشر محشر" اور "علی بابا چالیس چور" مشہور ہوئے۔

افق لکھنوی | منشی دوارکا پرشاد صاحب افق لکھنوی نے فصیح اردو میں "رام ناٹک" لکھا۔ یہ مکمل رام چرتر چار جلدوں میں ختم ہوا۔ اردو ڈراموں میں شاید یہ سب سے طویل ڈراما ہے۔ اور اسی لئے اسٹیج کے ناقابل۔

آغا شاعر | آغا شاعر صاحب قزلباش دہلوی کہنہ مشق شاعر ہیں اور رباعیات عمر خیام کے ترجمہ کی وجہ سے اردو داں طبقہ میں کافی شہرت رکھتے ہیں۔ آپ نے ایک ڈراما "حور جنت" کے نام سے لکھا۔ باوجود زبان کی خوبیوں کے ڈراما اسٹیج پر کامیاب نہ ہو سکا۔ اس کی وجہ طوالت اور قصہ میں تسلسل

اور دلچسپی کا فقدان ہے۔

مائل دہلوی | جناب مائل دہلوی ایک کہنہ مشق ادیب اور شاعر ہیں۔ ایک عرصہ تک آپ رسالہ "زبان" نکالتے تھے۔ اس کے ذریعہ آپ نے اردو کی کافی خدمت کی۔ بعد میں اردو ڈراما نگاری کا بھی شوق ہوا۔ اور چندر گپت۔ تیغ ستم۔ گوتم بدھ۔ جھانسی کی رانی۔ وغیرہ لکھے۔

شاد | حضرت شاد کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہوئے :۔

سرفروش۔ ہمارا گھر۔ تاجدار جوگن۔ وغیرہ۔

اسمٰعیل | محمد اسمٰعیل صاحب کا بھی ڈراما "فتح حق عرف حریص سلطان" کافی شہرت کا مالک ہے۔

شیر محمد خان | خان شیر محمد خان بی اے علیگ نے حسب ذیل ڈرامے لکھے :۔

سکھیا بھارت۔ دولتمند ہندوستان۔ وغیرہ۔

آرزو لکھنوی | سید انور حسین صاحب آرزو لکھنوی کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہیں :۔

چاند گرہن۔ متوالی جوگن۔ دل جلی بیراگن حسن کی چنگاری۔ وغیرہ۔

رادھے شیام | پنڈت رادھے شیام کے نام کے ساتھ حسب ذیل ڈرامے منسوب ہیں :۔

ویر ابھمنو۔ پرہلاد بھگت۔ پریورتن مشرقی حور سری کرشن اوتار۔ وغیرہ۔

دلاور شاہ صاحب | سید دلاور شاہ صاحب "الکزنڈر اتھیٹریکل کمپنی" کے ملازم ڈرامہ نگار تھے۔ ۲۶ فروری ۱۹۲۷ء کو آپ کا ڈرامہ "پنجاب میل" راما تھیٹر دہلی میں اسٹیج ہوا۔

افسوس | افسوس کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہیں:۔

تبدیلی قسمت۔ ظلم وحشی۔ وغیرہ۔

مراد | منشی مراد علی مراد نے حسب ذیل ڈراموں کی وجہ شہرت حاصل کی۔

دھوپ چھاؤں۔ بیتنی پرتاب۔ اختر ہند۔ وغیرہ۔

مخلص | منشی انورالدین مخلص حیدرآباد دکن کے مشہور ڈرامانگار خیال کیے جاتے ہیں۔ مختلف کمپنیوں میں ڈرامانگار رہے اور عمر کا بڑا حصہ اسی میں صرف کیا۔ بلکہ آخر عمر تک اسی میں منہمک رہے۔ آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل زیادہ مقبول ہوئے:۔

ہار جیت۔ دھوپ چھاؤں۔ کالی ناگن۔ قیمتی آنسو۔ وغیرہ۔

اعظم | منشی یاور علی اعظم نے مخلص کے بعد حیدرآباد میں کافی شہرت حاصل کی۔ ممنون پارسی تھیٹریکل کمپنی" کے مالک "مدنی نواب" نے آپ کی سرپرستی فرمائی اور آپ کے اکثر ڈرامے اس کمپنی نے اسٹیج کیے۔ آپ کے بعض مشہور ڈرامے حسب ذیل ہیں:۔

دکھیا دلہن۔ نوربانو۔ آج کل۔ شریف دوست۔ وغیرہ۔

عباس علی - عباس علی "جوبلی کمپنی" کے مشہور اداکار تھے۔ اداکاری میں شہرت حاصل ہوئی تو ڈراما نگاری کی سوجھی۔ آپ کا ایک ڈراما "زنجیر گوہر" مشہور ہے۔

ریاض - ریاض الدین صاحب ریاض نے حسب ذیل ڈرامے لکھے۔ شیریں فرہاد (جدید)۔ مالن کی بیٹی۔ وغیرہ۔

(۱)

جب مغلوں کو زوال اور انگریزوں کو عروج ہوا اور انگریزی تعلیم اور تہذیب کا شعور ہونے لگا تو کلکتہ اور بمبئی میں مغربی طرز کے تھیٹر قایم ہونے لگے۔ شروع شروع میں یہ تھیٹر صرف انگریزوں کے ہاتھوں میں تھے لیکن رفتہ رفتہ ان میں بعض دولتمند اور صاحب ذوق ہندوستانی بھی داخل ہوئے۔ ان کا دیکھا دیکھی اور فاتحین کے اثر سے اردو تھیٹروں میں بھی ایک انقلاب کی لہر دوڑ گئی۔ اور ان کی تقلید میں شکسپیر کے ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنانے کی کوششیں ہونے لگیں۔ محمد عمر نور الہٰی صاحبان کی رائے میں "شکسپیر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن ہی کو حاصل ہے" مہدی حسن احسن لکھنوی الفرڈ تھیٹریکل کمپنی کے ڈراما نگار تھے جس کے مالک اور مشہور ترین حزنیہ اداکار کاؤس جی

کھلائے تھے۔ احسن کے قدیم ترین ترجمے "خون ناحق" اور "شہید وفا" ہیں جو [illegible] میں اسٹیج کئے گئے۔ "دی انڈین تھیٹر" کے مصنف پروفیسر یاجنک کا بیان ہے کہ [illegible] میں بالی والا کی وکٹوریہ ناٹک کمپنی لندن پہنچی۔ یاجنک کی تحقیق میں ۱۹۱۰ء سے پہلے شکسپیر کا کوئی ترجمہ اسٹیج نہیں کیا گیا پھر بعض لوگوں کا یہ خیال کہ بالی والا نے لندن میں شکسپیر کے طربیہ ڈرامے اسٹیج کئے کہاں تک صحیح ہو سکتا ہے؟ یا تو بالی والا نے جو کہ ڈراما نگار بھی تھے خود ترجمہ کئے ہونگے یا رونق یا کسی اور ڈراما نگار نے جن کا پتہ نہیں چلتا۔ بہرحال شکسپیر کے سب سے پہلے ترجمہ یا مترجم کے متعلق وقت اور نام معین کرنا بہت مشکل ہے۔ ایسی صورت میں احسن کو سب سے پہلا مترجم نہیں تو کم از کم سب سے پہلا "اچھا" مترجم ضرور کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ احسن کے ترجموں کو دوسرے تمام پرانے ترجموں پر زبان اور بیان کے لحاظ سے فوقیت حاصل ہے۔

اردو سے پہلے مرہٹی اور بنگالی میں شکسپیر کے ڈرامے منتقل ہو چکے تھے۔ بنگالی میں (Cymbeline) کا ترجمہ "کسم کماری" [illegible] میں کھیلا جا چکا تھا اور مرہٹی میں اسی ڈراما کا ترجمہ [illegible] میں "تارا" کے نام سے اسٹیج ہو چکا تھا۔ بنگالی اور مرہٹی میں اولیت کی وجہ غالباً یہ ہوگی کہ اردو داں طبقہ کی بہ نسبت بنگالیوں اور مرہٹوں نے انگریزی

زبان کی طرف جلد توجہ کی۔

نہ صرف یہ بتانا مشکل ہے کہ اردو میں سب سے پہلے کب اور کس نے شکسپیر کا ترجمہ کیا بلکہ یہ بھی صحیح بتانا مشکل ہے کہ کون سا ڈراما کس کا ترجمہ ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ایک ہی نام کے متعدد ڈرامے ہیں کوئی کسی کے نام سے منسوب ہے اور کوئی کسی کے۔ مثلاً بھول بھلیاں۔ایک فیروز شاہ خاں کا ہے۔دوسرا عبدالکریم کا اور تیسرا اسیتارام کا اور چوتھا احسن کا۔ چونکہ (Comedy of Errors) کی مناسبت سے بھول بھلیاں زیادہ موزوں ہے اسی لئے بعض لوگوں نے چاروں کو شکسپیر کے اسی ڈراما کا ترجمہ بتایا۔حالانکہ پہلے تین اس کے ترجمے ہیں اور چوتھا (Twelfth Night) کا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اکثر ڈرامے نایاب ہیں۔ ڈرامے اسٹیج کی خاطر لکھے جاتے تھے اسی لئے ان کا مقصد اولین اداکاروں کو یاد دلانا تھا۔طباعت کی فکر کی جاتی تھی اور نہ اہتمام۔ ایسی صورت میں ڈراموں کا تلف ہونا ضروری تھا اور اداکاروں کے سینوں میں ہمیشہ کے لئے محفوظ رہنا ناممکن تھا۔تیسری وجہ یہ تھی کہ اشتہاروں میں ڈراما نگار کے نام کی بجائے کمپنی کے منتظم یا مالک کا نام ہوتا تھا اسی لئے عوام کا ڈراما نگار سے واقف ہونا مشکل تھا۔ جب ڈراما نگار کا نام ہی نہ ہوتا تھا تو اس کا پتہ چلانا کہ اصل ڈراما کس سے

ترجمہ یا اخذ کیا گیا ہے ظاہر ہے کہ قریب قریب ناممکن تھا۔ چوتھی وجہ یہ تھی کہ جو ڈرامے شائع ہوئے اور جن کے مترجم کا نام بھی معلوم ہوا ان کی ہیئت اتنی بدلی ہوئی پائی گئی کہ انہیں شیکسپیر کے کسی مخصوص ڈراما سے منسوب کرنا مشکل تھا۔ قصہ کو جس طرح چاہا اپنا لیا۔ کرداروں میں کمی و بیشی کر لی آغاز یا انجام بدل دیا اور نام ہندوستانی یا دوسرے ملک کے رکھ دیئے ——— یہ تھا دراصل شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمہ کا طریقہ۔ ایسی صورت میں کونسا ڈراما کس کا ترجمہ ہے بتانا کوئی آسان کام نہیں۔

شیکسپیر کے ترجمے اسٹیج کیلئے کیئے گئے۔ اور یہ ظاہر ہے کہ تھیٹریکل کمپنیاں عوام کے ہاتھوں میں تھیں اور اب بھی ہیں۔ ان کمپنیوں کے اداکار، منتظم اور ڈراما نگار (جنھیں منشی کہا جاتا تھا) سب کے سب طبقہ عوام سے تعلق رکھتے تھے۔ اداکار بھی غیر تعلیم یافتہ اور ڈراما نگار بھی شد بد اردو فارسی پڑھے لکھے تک بند ہوا کرتے تھے۔ ایسی صورت میں شیکسپیر کے تراجم کس طرح کئے گئے ہوں گے؟ اگر خوش قسمتی سے کوئی منشی جی انگریزی پڑھے لکھے ہوئے تو خیر انہوں نے ہجے کر کر کے پڑھا اور ڈکشنری کی مدد سے الٹا سیدھا ترجمہ کیا ورنہ عموماً یہ ہوتا تھا کہ منتظم۔ مالک یا کوئی اور انگریزی داں قصہ سمجھا دیتے تھے اور یہ اصل قصہ کو گھٹا بڑھا کر ڈراما کی شکل میں منتقل کر دیتے تھے۔ ان حالات کے مدنظر ظاہر ہے کہ

شیکسپیر کی کتنی خوبیاں باقی رہ سکتی تھیں ملاحظہ ہو (King Lear) کا ترجمہ "سفید خون" زارا (Cordelia) - عالی جاہ - میں ان باتوں کو پسند نہیں کرتی کہ جس سے انسان کی پسند کو شکار کیا جاتا ہے . . . . .

زارا - دنیا کو ہیں پسند۔

خاقان - (Lear) مجھ کو نہیں پسند۔

زارا - خدا کو تو ہے پسند۔

. . . .

بیرم (Kent) تو کیا میں اس بیہودہ وجہ سے اپنی اشہب امید کی لگام میدان آرزو کی طرف سے موڑ دونگا۔

. . . .

زارا کا گانا :-

اے نصیب رحم کر ہمیں کیوں ستا رہا ہے | ہنسے کب تجھے اس قدر جو تو یوں رلا رہا ہے
میں کس کا مدعا ہوں کہ امید بے حوصلہ ہوں | اے میرے خدا میں کیا ہوں جو فلک ستا رہا ہے
نہ ایک آشنا جان شاد ایک لہو بہتے بہ گئے سب | روئے کہاں غریب آنکھوں سے اب میں کیا رہا

یہ ترجمہ سردار محمد کا ہے جو کسی زمانہ میں البرٹ کمپنی کے اداکار تھے وہ حضرات جو شیکسپیر کے ڈرامے کے معانی و مطالب سمجھ سکتے تھے

زبان و بیان کی مجبوریوں کی وجہ سے اردو میں منتقل کرنے پر قادر نہ تھے۔ انگریزی فقروں کی دلچسپی اور خوبی کو قایم رکھنے کی کوشش میں انہوں نے زبان کی غلطی۔ فقروں میں بے ربطی اور محاورہ کی غلطیوں کا خیال نہیں رکھا۔ لالہ ستیارام بی اے اسسٹنٹ انسپکٹر مدارس الہ آباد کا ترجمہ "بھول بھلیاں" اس کی دلچسپ مثال ہے۔ ملاحظہ ہو صفحہ ۱۰

" سنا صاحب جب آپ کھانا کھانے بیٹھے اوس وقت آپ دل لگی کیجیے۔ میں بیوی کے پاس سے دوڑتا ہوا آیا ہوں اور اگر میں لوٹ جاؤں گا تو بیوی آپ کا قصور میرے سر پر اتارینگی۔ میری دانست میں تو آپ کا پیٹ میرے پیٹ کی طرح آپ کا گھنٹا ہونا چاہیے تاکہ وقت پر مکان پر چلنے کی اطلاع کردے جس سے کہ آدمی بھیجنے کی ضرورت نہ رہے "

۰۱۱۰۱۱۰۱۱۰۱۱۰۱۱۰۱۱۰۱۱۰۱۰ . . . .

صفحہ ۱۱ ۔ بوسعید۔ قسم خدا کی بچا صاف جواب دو تم نے وہ روپیہ کیا کیا اور کہاں رکھا نہیں تو ہم تمہارے اس تمسخر سے بھری ہوئی کھوپڑی کو توڑ ڈالیں گے۔ اب اس وقت ہماری طبیعت نادرست ہے اور تو ہم سے چال کی باتیں کر رہا ہے جو ہم نے تجھ کو ہزار نشان دئے تھے وہ تو نے کیا کئے "

بہت کم ایسے مترجم ہیں جنھوں نے شیکسپیر کے معانی و مطالب کو بھی ہاتھ سے جانے نہ دیا اور زبان و بیان کا بھی خیال رکھا۔ ان میں سید تفضل حسین صاحب ناشر قابل ذکر ہیں۔ انہوں نے شیکسپیر کا پورا ڈراما بلا کسی کمی و بیشی کے منتقل کیا اور مصنف کی اصلی جھلک حتی الامکان دکھانے کی کوشش کی۔ نام اور مقام تک نہیں بدلے۔ اس وجہ سے ان کے دونوں ترجمے "تسخیر فرانس" اور "جولیس سیزر" دوسرے اردو ترجموں میں ایک خصوصیت رکھتے ہیں۔ ترجمے کا نمونہ ملاحظہ ہو۔ "تسخیر فرانس" تیسرا ایکٹ۔ پہلا سین صفحہ ۳۰ "ہار فلور" کے سامنے ہنری اپنے ساتھیوں کو جوش دلاتا ہے :-

جوں ہی قرناے جنگ کی آواز ہمارے کانوں میں آئے تو شیر کی طرح بپھر جائیں۔ ہماری رگوں اور پٹھوں میں چستی دوڑ جائے۔ خون جسم میں بجلی کی سی تیزی کے ساتھ گردش کرنے لگے اور مصلحت وقت ہمارے طبعی حلم و ملاطفت کو غیظ و غضب کا جامہ پہنا دے۔ ہماری آنکھیں غصہ سے مشتعل ہو کر کالی کالی بھوؤں کے نیچے ایسی ڈراؤنی معلوم ہوں کہ تاریک گڑھوں میں ہیبت ناک اژدہے ہیں جو اپنے بھیانک منھوں سے شعلے اگل رہے ہیں۔ دانت پیس

پیس کر موچھوں کو لبوں میں دبائے نتھنے پھلائے بے جگر
ہوکر دشمن پر جا پڑو"

"جولیس سیزر" میں مترجم نے بعض لاطینی ناموں کو سلیم صاحب کے
مشورے سے اردو میں ڈھالا ہے۔ اس ترجمہ کی زبان "تسخیر فرانس"
سے بہتر ہے۔ اس کا نمونہ ملاحظہ ہو صفحہ ۱۶ تیسرا سین :-

کاسکا۔ . . . . . میں نے طوفانوں کو دیکھا ہے کہ جن کے
ایک جھونکے نے بڑے بڑے تنا ور درختوں کو جڑ پیڑ سے
اکھاڑ پھینکا ہے۔ اور میں نے پر حوصلہ سمندر کو بھی دیکھا ہے
کف آلود بپھرتے اور غراتے ہوئے کہ بن پڑے تو زبان دراز
بادلوں پر چڑھ دوڑے مگر جا شاد کلا عمر بھر میں ایسا آگ
برسانیوالا طوفان میں نے کبھی نہیں دیکھا"

صفحہ ۲۵۔ دوسرا ایکٹ۔ پہلا سین۔ برطوس :-

اے سازش کیا رات کو بھی تو اپنی بھیانک صورت دکھاتے
ہوئے جھجکتی ہے جبکہ شرارت کھلے بندوں چلتی پھرتی ہے۔
اف! تو پھر دن دھاڑے تیرہ و تار غار پائیگی جو تیرے
خونی تیوروں کی پردہ داری کر سکے۔ اے سازش تیرے
لیے تبسم و ملاطفت کا غازہ موزوں ہے۔ پھر تجھے کسی

حجاب کی حاجت نہ ہوگی ورنہ اگر تو اپنے اصلی خد وخال کے ساتھ
برآمد ہوئی تو بحر ظلمات کی تیرگی بھی تیرے رخ کا نقاب نہ
بن سکیگی"

شکسپیر کے تراجم کی ایک خصوصیت یہ بھی قابل غور ہے کہ اصل قصہ کے
درمیان مزاحیہ نقل خواہ مخواہ ٹھونس دی جاتی تھی بعض دفعہ تو خود شکسپیر
کے ہاں اس قسم کی چیزیں ملتی ہیں لیکن مترجم اکثر وبیشتر اسی مذاق کو
منتقل نہیں کرتا بلکہ عوام کے پسند کی کوئی رکیک اور مبتذل نقل تماشائیوں
کو ہنسانے اور خوش کرنیکی خاطر رکھدیتا تھا۔مثال کے طور پر "ہملٹ"
میں "گورکنوں" کا مذاق کس قدر دلچسپ ہے۔ اور (Richard III)
میں (Falconbridge) کی ظرافت
کتنی دلپسند ہے لیکن مترجم انہیں چھوڑ کر بالکل ہی دوسری واہیات
نقل داخل کرتا ہے۔ اس کی وجہ ایک تو یہ تھی کہ انگریزی مذاق کو اردو
میں منتقل کرنے کے لئے جو صلاحیت اور قابلیت کی ضرورت تھی وہ ان
مترجموں میں مفقود تھی اور دوسری وجہ غالباً یہ تھی کہ تماشائی ابتذال کے
عادی ہو چکے تھے اور انہیں سنجیدہ اور شائستہ مذاق پسند نہ تھا اس
لئے روپیہ کمانے کی خاطر جو کہ کمپنی اور ڈراما نگار کا واحد مطمح نظر تھا
اس قسم کی چیزوں کو داخل کیا گیا۔ اس قسم کی مزاحیہ نقل کا ایک نمونہ

تکالی ناگن عرف زن مرید مصنفہ و مترجمہ منشی نور الدین مخلص و منشی محشرؔ میں ملاحظہ ہو:-

ذات شریف اور شیر دل کا گانا:-

ذات شریف۔ ماروں گھونسہ۔

شیر دل۔ ماروں ٹھونسہ

ذات شریف۔ دوں تھپیڑ

شیر دل۔ دوں لپیڑ

ذات شریف۔ جا گھر جا۔

شیر دل۔ جا مر جا۔

ذات شریف۔ تیری بی بی میری

شیر دل۔ ہاں ہاں تیری بی بی میری ہے۔

. . . . وغیرہ۔

ان خصوصیات کے بیان کے بعد ہم مختلف تراجم کا علیحدہ علیحدہ ذکر کریں گے۔

(Comedy of Errors) کے دو ترجمے ہوئے۔ ایک گورکھ دھندا" اور دوسرا "بھول بھلیاں"۔ پہلا ترجمہ نارائن پرشاد بیتاب نے کیا اور دوسرا لالہ ستیا رام بی اے اسسٹنٹ انسپکٹر مدارس الہ آباد نے۔

بیتاب کہنہ مشق ڈراما نگار تو ہیں لیکن بالکل پرانے اسکول سے تعلق رکھنے والے۔ ترجمے میں جا بجا تبدیلیاں کر دی گئیں اور اصل قصہ سے ہٹ کر ہندوستانی تماشائیوں کو خوش کرنے کی خاطر گانے۔ مزاحیہ مکالمے اور اسی قسم کی اناپ شناپ چیز میں ٹھونس دی گئیں۔ بیتا رام شکسپیر کے ڈرامے کی ساری خوبیوں کو سمجھ تو سکے لیکن اردو میں منتقل کرنا ان کے بس کا کام نہ تھا۔ کیونکہ زبان اور بیان پر قدرت نہ تھی ترجمہ کی زبان غلط اور فقروں میں تسلسل اور روانی مفقود ہے۔ دو اور ترجمے "بھول بھلیاں" کے نام سے ہیں ایک عبد الکریم صاحب کا اور دوسرا فیروز شاہ خاں کا، مگر یہ غیر معروف ہیں۔

(A Midsummer Night's Dream) کے ترجمے کا ذکر ڈاکٹر عبد اللطیف نے کیا ہے لیکن ہمارے خیال میں وہ اسٹیج نہیں کیا گیا اور کیا گیا بھی تو یقیناً مشہور نہیں ہوا۔ بنگالی میں بھی اس کا ترجمہ ہوا۔ کرداروں کے نام اور معاشرت مسلمانوں کی سی بتائی گئی۔ اور ذیلی پلاٹ حذف کر دیا گیا۔ اس کے علاوہ اور بھی چھوٹی چھوٹی تبدیلیاں کی گئیں مگر بنگالی اسٹیج پر کافی مشہور ہوا۔ ایک اردو ترجمہ "انجام الفت" محمد ناظر صاحب کے نام سے منسوب ہے۔

(The Merchant of Venice) کا ترجمہ منشی

مہدی حسن احسن لکھنوی نے "دلفروش" کے نام سے کیا اور جس کو الفریڈ کمپنی بمبئی نے سن ۱۹۰۱ء میں کھیلا۔ اس کی فضا اسلامی معاشرت میں ڈوبی ہوئی ہے اور یہ نبھ بھی گئی کیونکہ مسلمانوں اور یہودیوں کے تعلقات ایک زمانہ سے ناخوشگوار رہیں۔ (As You Like it) میں جس طرح (Orlando) ڈراما کے شروع میں دعا کرتا ہے کہ خدا اس کو بڑے بھائی کے شر سے بچائے اسی طرح اس ترجمہ میں "بسانیو" کو دعا مانگتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ "رومیو اینڈ جولیٹ" سے بھی بعض جگہ استفادہ کرکے عشق و محبت کی آگ کو تیز تر بھڑکایا گیا ہے۔ "بسانیو" کا بڑا بھائی "پورشیا" کو حاصل کرنے میں ناکام ہوکر (Restoration Comedy) کے اصول کی پیروی میں شراب خواری اور بدکاری میں مصروف ہوجاتا ہے۔ ڈراما کی کامیابی دراصل سہراب جی کی وجہ سے ہوئی جنھوں نے یہودی "شائی لاک" کا پارٹ نہایت عمدگی سے کیا۔ مرہٹی ترجمہ بڑی حد تک شکسپیر کے خیالات کا آئینہ دار ہے لیکن اردو ڈراما کی آدھی کامیابی نصیب نہ ہوئی۔ عیسائی اور یہودی مذہب کے تعصب کی بجائے بدھ مت کے پیروؤں اور برہمنوں کا تعصب دکھایا گیا۔ لیکن اس

کوشش میں تصنع اور بناوٹ کی جھلک نمایاں ہے۔ پروفیسر یاجنک نے دو اور قدیم اردو ترجموں کا ذکر کیا ہے۔ ایک "چاند شاہ سود خوار" اور دوسرا "وینس کا سوداگر"۔

(The Taming of the Shrew) "تیلی دلہن"

کو مختلف ناٹک کمپنیوں نے اسٹیج کیا اور اب حال میں مدن کمپنی کلکتہ نے ٹاکی بنایا۔ "ٹاکی بناتے وقت یقیناً مشہور اداکار (Douglas fairbanks) کا (The Taming of the shrew) پیش نظر تھا۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ مسٹر کیلکر نے کیا جسے ساہو ناٹک کمپنی پونا نے ۱۸۹۱ء میں اسٹیج کیا۔ مترجم نے بڑی خوبی اور کافی محنت سے مرہٹی کا جامہ پہنایا۔ شکسپیر کے مرہٹی تراجم میں اس سے بڑھ کر کسی ترجمہ کو کامیابی نصیب نہ ہوئی۔ اور اس ڈراما کی بدولت کمپنی نے کثیر دولت اور بڑا نام کمایا۔

(As you like it) کا اردو ترجمہ ولایت حسین صاحب نے "پسند خاطر" کے نام سے کیا۔ مولانا عبدالحق نے اس نام پر اعتراض کیا ہے اور ایک بہتر نام "من بھاشے کا سودا" تجویز کیا۔ کرداروں کے سب نام ہندوستانی رکھے گئے اور (Touchstone) کو ذٹیخ کے نام سے منتقل کیا گیا۔ "ذ" "ٹ اور خ" کو یکجا کرنا واقعی دلچسپ چیز تو ہے لیکن

اردو ڈراموں میں اس سے بھی زیادہ عجیب وغریب نام ملیں گے۔ یہاں غالباً مزاحیہ عنصر میں اضافہ کرنے کی کوشش میں اس قسم کا عجیب نام تجویز کیا گیا۔ نثر کا ترجمہ نثر میں اور نظم کا گیتوں میں ہے۔ گیتوں کو پرانی لکیر سے ہٹنے اور نئے رستہ پر چلنے کی کوشش میں کمزور کر دیا گیا ہے۔

(Twelfth Night) کا ترجمہ منشی مہدی حسن احسن لکھنوی نے بھول بھلیاں کے نام سے کیا جس کو الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۵ء میں اسٹیج کیا۔ پروفیسر راجنک لکھتے ہیں کہ مسٹر گپتا اور ڈاکٹر لطیف نے اس ڈراما کو غلطی سے (Comedy of Errors) کا ترجمہ سمجھا۔ ہمارے خیال میں جیسا کہ ہم نے شروع میں لکھا ہے (Comedy of Errors) کا ایک ترجمہ بھول بھلیاں کے نام سے ہے جس کو احسن نے نہیں بلکہ لالہ سیتا رام نے منتقل کیا۔ تینوں مصنفوں نے لالہ سیتا رام کے ترجمہ بھول بھلیاں کو احسن کا بھول بھلیاں سمجھا اور سب کے سب غلط فہمی میں مبتلا ہوئے۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ بی۔ ایچ پنڈت بی اے۔ ال۔ ال بی نے کیا جس کو ۱۹۱۰ء میں دی اولڈ سنگت ناٹک کمپنی نے اسٹیج کیا۔

(Measure for Measure) کا ترجمہ آغا حشر کشمیری نے "شہید ناز" کے نام سے کیا اور نیو الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۲ء میں اسٹیج کیا۔ ڈراما اپنے مخصوص انداز

میں باغ کے منظر سے شروع ہوتا ہے جہاں سہیلیاں فطرت کی گلکاری سے متاثر ہو کر بہار
گیتیں گاتی ہیں۔ دفعتاً پردہ اٹھتا ہے اور دربار کا سین پیش نظر آتا
ہے۔ جلاد تیغ کھینچتا ہے اور "وبین شیو" اپنی بدکاری کی سزا بھگتنا ہی
چاہتا ہے کہ "انجیلو" اس کو بروقت موت کے منھ سے بچا لیتا ہے۔
ڈراما میں بیشمار تبدیلیاں کی گئی ہیں اور تماشائیوں کو خوش کرنے
کی خاطر حسب ضرورت اضافہ اور حذف سے کام لیا گیا ہے مرہٹی اسٹیج
پر "اسابیلا" بہت مشہور ہے۔ اور ترجمہ بھی کافی مشابہت رکھتا ہے
نہ زیادہ تبدیلیاں کی گیئں اور نہ زیادہ اضافہ نمایاں ہے۔ ۱۹۰۱ء
میں ناٹکا کمپنی پونا نے اسٹیج کیا۔ بنگالی ترجمہ شاید سب سے زیادہ آرٹ
کے نقطۂ نظر سے کامیاب ہے "وبی مایا" کے نام سے درندر ناتھ رے
نے بنگالی میں ترجمہ کیا اور ۱۹۱۰ء میں کلکتہ میں اسٹیج کیا گیا۔
The Tempest) کا ترجمہ بیتاب نے
"خداداد" کے نام سے کیا۔ دراصل اس میں اس قدر تبدیلیاں کی گئیں
کہ اس کو ترجمہ نہیں کہا جا سکتا۔ ۱۸۹۱ء میں پارسی کمپنی بمبئی نے
اسٹیج کیا۔ "خداداد" کے نام سے دو اور ڈرامے ہمیں ملتے ہیں ایک کے
متعلق گمان کیا جاتا ہے کہ منشی کریم الدین نے "پریکلز" سے ترجمہ کیا
اور دوسرے کو حسینی میاں ظریف کی تصنیف بتایا جاتا ہے۔

(Cymbeline) ہندوستانی اسٹیج پر بہت
ہر دلعزیز ہوا۔ اردو میں اس کے تین ترجمے مشہور ہیں ایک "ظلم نا روا"
جس کو امپیریل تھیٹریکل کمپنی بمبئی نے سنہ ۱۸۹۹ء میں اسٹیج کیا۔ دوسرا "میٹھا
زہر" مترجمہ منشی مصطفیٰ سید علی جس کو پارسی کمپنی بمبئی نے سنہ ۱۹۰۰ء میں
اسٹیج کیا۔ اور تیسرا "سیمبلین" مترجمہ عبد العزیز۔ ان تینوں میں "میٹھا زہر"
زیادہ پسند کیا گیا۔ پارسی کمپنی کے چوٹی کے کھیلوں میں شمار کیا گیا اور کمپنی
کی شہرت کا باعث ہوا۔ اس کا مرہٹی ترجمہ "تارا" کے نام سے مہاجنی ایم
اے نے کیا جس کو چتاکرشک کمپنی پونا نے سنہ ۱۸۷۹ء میں اسٹیج کیا۔ ایک گجراتی
ترجمہ "دگھاجی اشرم" نے کیا جس کو مارکی کمپنی نے سنہ ۱۹۰۰ء میں کھیلا۔
اور بنگالی ترجمہ "کسم کماری" کے نام سے مسٹر چندر راکلی گھوش نے اولڈ
جوراسنکے تھیٹر کلکتہ کیلئے کیا۔ سنہ ۱۸۷۲ء میں یہ ترجمہ پبلک کے آگے پیش
کیا گیا۔ گجراتی ترجمہ میں صرف اصل قصہ کا اہم جز باقی رکھا گیا ہے باقی
بہت سی تبدیلیاں کرلی گئیں ہیں۔ ڈراما کا ماحول مشہور مغل شہنشاہ
اکبر اعظم کے درباری رنگوں میں رنگا گیا ہے۔ برخلاف اس کے بنگالی
ترجمہ بہت زیادہ اصل قصہ کا ممنون احسان ہے۔ کوشش کیگئی ہے کہ
مصنف کے صحیح خیالات اور حقیقی احساسات کی ایک جھلک ترجمہ میں رونما
ہو۔ اس لئے یہ ترجمہ کافی دلپسند ہوا۔ اردو ترجمہ میں پرانی خصوصیات

صاف طور پر جھلکتی ہیں۔ حسب منشا کمی بیشی اور خواہ مخواہ کا ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ فرتوت گانے وغیرہ ٹھونس دیئے گئے ہیں۔

(The Winter's Tale) کے اردو میں دو ترجمے ہوئے۔ ایک ترجمہ محمد شاہ نے کیا اور دوسرا حشر نے۔ حشر کا ترجمہ "مرید شک" زیادہ مشہور ہے۔ الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۸۹۹ء میں اسٹیج کیا۔ "دی انڈین تھیٹر" کے مصنف پروفیسر یاجنک نے "مرید شک" کو احسن کا ترجمہ لکھا ہے لیکن محمد عمر نور الٰہی صاحبان اور بعض دوسرے مصنفوں نے اسے حشر کے نام سے منسوب کیا۔ ہمارے خیال میں اختلاف کی وجہ یہ ہوئی کہ الفریڈ کمپنی کے ڈراما نگار پہلے احسن تھے اور جب انہوں نے اپنے آپ کو اس سے علیحدہ کر لیا تو بعد میں یہ خدمت حشر کو ملی۔ اور چونکہ الفریڈ کمپنی نے اس ڈراما کو پہلے پہل اسٹیج کیا تھا اس وجہ سے شاید احسن اور حشر کے دو نام جو الفریڈ کمپنی سے وابستہ تھے لیے گئے اور ان میں اختلاف رونما ہوا۔ اس کا مرہٹی ترجمہ چار سال پہلے یعنی ۱۸۹۴ء میں "نیوالکر" نے کیا اور ناٹکا لا کمپنی پونا نے اسٹیج کیا۔ اسی سال گجراتی ترجمہ بھی آریہ کمپنی بمبئی نے پیش کیا۔ مرہٹی ترجمہ میں بیوی کے انتخاب کا ذریعہ عشق و عاشقی نہیں بلکہ قدیم ہندوستانی رسم "سوئمبر" دکھایا گیا ہے۔ مگر گجراتی ترجمہ میں زیادہ آزادی برتی گئی ہے اور در اصل مصنف کی

اصلی خوبیوں کی جھلک اس ترجمہ میں مفقود ہے۔

(Richard III) کے اردو میں دو ترجمے ہیں۔ ایک آغا محمد نے کیا جو غیر معروف ہے اور دوسرا آغا حشر نے "صید ہوس" کے نام سے کیا جو مشہور زمانہ ہے۔ اس کو پارسی کمپنی بمبئی نے سنہ ۱۹۰۶ء میں اسٹیج کیا۔ یوں تو بےشمار تبدیلیاں اردو ترجمہ کی خصوصیت میں داخل ہیں لیکن اس کا خاتمہ بالکل ہی بدل دیا گیا ہے۔ تیسرے ایکٹ میں آرتھر اپنے ساتھیوں کے ساتھ چڑھائی کرتا ہے۔ غاصب کے سارے منصوبے نقش برآب ثابت ہوتے ہیں اور اس کو گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ آرتھر تخت نشین ہوتا ہے اور (Blanche) سے شادی کرتا ہے اور اس کی خواہش پر ظالم کو حبس دوام کی سزا سناتا ہے۔ اس طرح شکسپیر کی حزنیہ کا خاتمہ بالکل بدل دیا گیا۔ اس کے علاوہ (Falconbridge) کی مزید ازطرافت کی بجائے ایک دوسرا واہیات ذیلی قصہ داخل کیا گیا ہے۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ ل۔ ین۔ جوشی نے "گاپی دھراجہ" کے نام سے کیا جس کو ساہو ناگر کمپنی پونا نے سنہ ۱۹۰۴ء میں اسٹیج کیا۔

(Titus Andronicus) کا ترجمہ اے۔ بی۔ لطیف کا ڈراما "جنون وفا" سمجھا جاتا ہے لیکن بعض اصحاب اس کو

"رومیو اینڈ جولیٹ" کا ترجمہ خیال کرتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ ڈراما کو
اس طرح اپنا لیا گیا ہے یا کچھ اس بدسلیقگی سے تبدیل کر لیا گیا ہے
کہ "رومیو اینڈ جولیٹ" کا چربہ معلوم ہوتا ہے اور نہ
Titus Andronicus) کا ترجمہ۔ ۱۹۱۰ء
میں شیکسپیرین کمپنی بمبئی نے اسٹیج کیا اور غالباً اسی سبب سے اس ڈراما کو
شکسپیر کا ترجمہ خیال کیا گیا اور کسی نہ کسی شکسپیر کے ڈراما سے زبردستی
منسوب کر دیا گیا۔ اس کمپنی کے مینجنگ پروپرائیٹر مسٹر ڈی۔ کے
نائک نے رومن لباس اور رومن سینری کی تیاری میں کثیر روپیہ صرف
کیا باوجود اس کے یہ ڈراما کامیاب نہ ہوا البتہ مسٹر نائک
Titus) کا پارٹ کرنے کی وجہ سے اور گوہر
Lavinia) کا پارٹ کرنے کی وجہ سے تھوڑی
بہت اداکاری کی خوبیاں رونما ہوگئیں۔
Romeo + Juliet) ہندوستانی
اسٹیج پر حسن و عشق کی داستان کی وجہ سے حد درجہ کامیاب رہا۔ اگر "جنون
وفا" کو اسی کا ترجمہ سمجھا جائے تو اردو میں اس کے چھ ترجمے ہوئے
ورنہ پانچ۔ جنون وفا کے علاوہ۔ "بزم فانی از مہر حسن" "گلنار فیروزہ
از عبدی حسن احسن" "فیروز گلنار از نظیر بیگ" "گلنار فیروز از بیجال

سیٹھ؟ ان کے علاوہ محمد شاہ کے ترجمہ کا بھی پروفیسر یاجنک نے ذکر کیا
ہے۔ جبزم فانی" کو الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۸۹۸ء میں پہلی دفعہ اسٹیج کیا۔
اس میں کوئی شک نہیں کہ اس ترجمہ میں قدیم طرز کیخلاف نہ تو کردار
زیادہ گھٹائے گئے ہیں اور نہ کوئی فالتو ذیلی قصہ ٹھونس دیا گیا ہے۔ لیکن
اس ڈراما کو تین ایکٹ کی ایک حزن انگیز طربیہ بنا دیا گیا ہے۔ حالانکہ
شکسپیر کی اکثر خوبیاں روند دی گئی ہیں لیکن کمپنی نے اس کی بدولت
بڑی دولت کمائی روپیہ کمانے کے سوا ڈراما نگار اور کمپنی کا اور کیا
مقصد ہو سکتا ہے ؟ محمد شاہ کا ترجمہ سن ۱۹۰۱ء میں احسن کا ۱۹۰۲ء
میں۔ نظیر بیگ کا ۱۹۰۵ء میں اور جے۔ ال سیٹھ کا ۱۹۰۸ء میں اسٹیج
کیا گیا۔ مختلف کمپنیوں نے ان کے ذریعہ روپیہ بٹورا۔ باوجود اس کے
کہ کسی مترجم نے بھی شکسپیر کی پوری خوبیاں نہیں تو کم از کم تھوڑی
بہت خوبیاں بھی منتقل کرنے میں کامیابی حاصل نہ کی لیکن چونکہ اس ڈراما
کا موضوع وفور جذبات۔ انتہائے عشق اور جوش جنون سے تھا اس
لئے ہندوستانی پبلک نے بڑی دلچسپی کے ساتھ دیکھا۔ مرہٹی میں اس
کے چار ترجمے ہوئے۔ ایک پونا کمپنی نے ۱۸۸۲ء میں اسٹیج کیا دوسرا
کانکر کا ترجمہ (Native Institution)
نے اسی سال اسٹیج کیا۔ تیسرا "کرمارکر" کا ترجمہ پٹنا کر کمپنی بمبئی نے

سنہ ۱۹۱۰ء میں پیش کیا اور چوتھا "چھاپے خانہ" بی اے ال ال بی کا ترجمہ
سنہ ۱۹۱۳ء میں پونا کی کسی کمپنی نے اسٹیج کیا۔ یہ چاروں مرہٹی ترجمے بیحد
مقبول ہوئے۔ بنگالی میں بھی تین ترجمے ہوئے لیکن تعجب ہے کہ کیوں
کسی پیشہ ور کمپنی نے انہیں اسٹیج نہیں کیا۔۹

شیکسپیر کا مشہور ترین (Hamlet) ڈراما سمجھا جاتا ہے۔ ہندوستانی اسٹیج پر اس کا خوب بول بالا رہا اردو
میں چار ترجمے ہوئے۔ امراؤ علی کا "جہانگیر" سنہ ۱۸۹۵ء میں کھیلا گیا۔ منشی
مہدی حسن احسن کا "خون ناحق" سنہ ۱۸۹۸ء میں۔ محمد افضل خاں کا
"ہملٹ" سنہ ۱۹۰۲ء میں اور نظیر بیگ کا "واقعہ جہانگیر ناشاد" سنہ ۱۹۰۲ء میں
اسٹیج کیا گیا۔ ان چاروں ترجموں میں سب سے زیادہ مشہور اور زبان زد
خاص و عام احسن کا ترجمہ "خون ناحق" ہے اصل پلاٹ کی حد تک تو مترجم
نے شیکسپیر کی مطابقت کی کوشش کی ہے لیکن بعض ضمنی مگر ڈرامائی
اثرات کی وجہ اہم چیزوں میں کمی و بیشی کی گئی جس سے ایک حد تک حزنیہ
تاثرات اور ڈرامائی رنگ مفقود ہو گیا یا کم از کم ان میں خلل تو ضرور
ہوا۔ سنت دیرینہ کے قدم بہ قدم چل کر احسن نے ذیلی مزاحیہ قصہ اچھے
خاصے "گورکنوں" کے سین کو چھوڑ کر ٹھونس دیا۔ ذیلی مزاحیہ قصہ اس
طرح بڑھایا گیا کہ (Marcellus) بیلمان، ریحانہ

ر Ophelia) کی سہیلی سے محبت کرتا ہے۔ انور
ر Horatio ؛ کا بھائی) بھی اس کا عاشق ہے
منصور ر Cornelius کا بیٹا) بھی ر
Ophelia) پر جان دیتا ہے۔ مزاحیہ کل سات سین ہیں جن
میں دو مرتبہ خود ہملٹ دکھائی دیتا ہے۔ اس ذیلی پلاٹ کا خاتمہ اس
طرح ہوتا ہے کہ ہملٹ اپنے بیوقوف رقیب منصور کو قتل کر دیتا ہے جب
کہ وہ ر Ophelia)کو اپنے مطلب پر لانیکی زبردستی
کوشش کرتا ہے قطع نظر ذیلی پلاٹ کے اصل ڈراما کی بھی اکثر خوبیاں
ترجمہ میں واضح نہ ہوسکیں۔ ہملٹ کے تعلقات ر Ophelia)
اور (Gertrude) سے لطیف پیرایہ میں نہیں
بیان کئے گئے۔ ہملٹ ایک عشقیہ کا ہیرو معلوم ہوتا ہے اور بس۔
ر Ophelia) کے کئی عاشق ہیں اور
ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک "منچلے" کو پسند کرتی ہے اور اپنے عاشق
کے جھٹکنے کی وجہ سے دیوانی ہو جاتی ہے اور ایک پل پر سے ندی میں کود
کر جان دیدیتی ہے ر Horatio)کی کوئی
شخصیت نہیں اور "کورکنوں" کا تو پتہ ہی نہیں۔ غرض شیکسپیر کے
ڈرامے کی اصلی شان حقیقی عظمت اور سچی تصویر اردو ترجمے میں

ڈھونڈنا سعی بے حاصل ہے۔ پھر بھی "خون ناحق" دوسرے ترجموں کے مقابل
میں بہتر ہے "خون ناحق" کی کامیابی کا ایک اور سبب کشاؤ کی اداکاری ہے
کشاؤ اپنے زمانہ کے مشہور ترین ایکٹر تھے انہوں نے لباس اور سینری کے
معاملہ میں ہنری ارونگ کی پیروی کی۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ پرنسپل جی جی
اگارکر ایم اے نے کیا جس کو ساہو ناگر کمپنی پونا نے ۱۸۸۳ء میں اسٹیج کیا۔
بنگالی میں "ہری راجہ" کے نام سے امرتا نے ترجمہ اور کلاسیکل تھیٹر کلکتہ
نے ۲ رجون ۱۸۹۰ء کو اسٹیج کیا۔ تامل میں اس کا ترجمہ "امالادیتا" کے
نام سے پی سمبندا نے کیا جس کو "سگن ولاس سبھا" نے ۱۹۱۱ء میں
مدراس میں اسٹیج کیا۔

(Othello) کے چار ترجمے ہوئے۔ احمد حسین
خاں کا "جعفر" ۱۸۹۵ء میں اسٹیج کیا گیا۔ مہدی حسن احسن کا "شہید وفا"
۱۸۹۸ء میں گوپال گوئیل کا "اتھیلو" ۱۹۱۱ء میں اور نظر دہلوی کا
"شیر دل" ۱۹۱۸ء میں کھیلا گیا ان چاروں ترجموں میں "شہید وفا"
زیادہ شہرت رکھتا ہے۔ دی امپریس وکٹوریہ کمپنی بمبئی نے ۱۴ ر دسمبر ۱۸۹۸ء
کو پہلی مرتبہ اسٹیج کیا مشہور اداکار جہانگیر نے اتھیلو کا پارٹ کیا تھا۔
جہانگیر کی اداکاری عام طور پر بیحد پسند کی گئی۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ "جھنجھا
راو" کے نام سے جی۔ بی دیوال نے کیا جس کو پونا کی مین مشہور

کمپنیوں ــــــــــ آریو دھار کا۔ ساہو ناگر۔ اور مہاراشٹرا ــــــ نے اسٹیج کیا۔ گجراتی میں اس کا ترجمہ "سبھاگیہ سندری" کے نام سے کیا گیا اور بمبئی گجراتی کمپنی نے ۱۹۰۳ء میں اسے اسٹیج کیا۔ بنگالی میں دو ترجمے مشہور ہیں۔ ایک "بھما سمھا" مترجمہ تارنی چراپا لا جو کلکتہ میں ۱۲ فروری ۱۸۸۸ء کو کھیلا گیا اور دوسرا "اتھیلو" مترجمہ دیوندر ناتھ باسو جس کو اسٹار تھیٹر کلکتہ نے ۸ مارچ ۱۹۱۹ء کو اسٹیج کیا۔ ٹامل میں دوا سوامی آئینگار نے "یودھالولم" کے نام سے منتقل کیا اور "ساسی ولاس سبھا" نے مدراس میں اسٹیج کیا۔ مرہٹی ترجمہ میں ڈراما کی فضا خالص ہندوستانی بنائی گئی ہے۔ اتھیلو کو "مور" (Moor) بتانے کے عوض دراوڈی دکھایا گیا اور ہیروئین کو گوری چٹی اونچی ذات کی ہندوانی دکھایا گیا۔

(King Lear) کے چار ترجمے عام طور پر پائے جاتے ہیں۔ ایک "لیر" مترجمہ لالہ سیتارام۔ دوسرا "سفید خون" مترجمہ سردار محمد سابق ایکٹر دی البرٹ کمپنی۔ تیسرا "ہار ا جینا" مترجمہ منشی مراد علی اور چوتھا "سفید خون" مترجمہ آغا حشر کشمیری۔ وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی بمبئی نے ۱۸۹۰ء میں "ہار اجینا" کو اسٹیج کیا اور پارسی کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۶ء میں حشر کے "سفید خون" کو۔ دونوں ترجموں میں

شیکسپیر کی حزنیہ کو بگاڑ کر ایک تین ایکٹ کی طربیہ بنا دیا گیا ہے۔ "ہارا جیتا"
کے مترجم "فول" کی شخصیت کو سمجھ نہ سکے اور ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ شامل
کرکے "فول" کو اس کا ہیرو بنا دیا۔ پورے چار سین رکیک۔ ناشائستہ
اور لغو مذاق سے پُر ہیں۔ "فول" کو دیوانہ بنا کر ایک تہ خانہ میں بند کر دیا
جاتا ہے۔ اصل پلاٹ میں بھی جا بجا تبدیلی کی گئی اور خصوصاً آخر میں تو حزنیہ
کو طربیہ میں تبدیل کر دیا گیا۔ آخر وقت "لیئر" اور (Cordelia)
بال بال بچ جاتے ہیں۔ دوسرے دغاباز اپنے کئے کی سزا بھگت کر یا تو
خودکشی کر لیتے ہیں یا قتل کر دئے جاتے ہیں۔ اور جب دغابازوں سے دنیا
خالی ہو جاتی ہے تو "لیئر" (Cordelia) کو اپنا
تاج پہناتا ہے۔ جشن کے "سفید خون" کا خاتمہ بھی اچھا ہوتا ہے۔ اردو پر ہی
کیا منحصر خود انگریزی میں بھی ایک عرصہ دراز تک اس ڈراما کو طربیہ میں
منتقل کرکے اسٹیج کیا جاتا رہا۔ ٹیٹ (Tate)
نے ۱۶۸۰ء میں "کنگ لیئر" کے خاتمہ کو بدل کر طربیہ کیا اور تقریباً
۱۸۳۸ء تک "کنگ لیئر" اسی طرح اسٹیج پر پیش ہوتا رہا۔ مشہور ترین
اداکار بٹرٹن (Betterton)۔ گیرک (Garrick)۔ کمبل (Kemble)
اڈمنڈ کین (Edmund Kean) وغیرہ نے

اسی طرح ایکٹ کیا۔ ۱۸۳۸ء میں میکریڈی (Macready) نے حزنیہ کو اپنی اصلی حالت پر واپس لوٹایا۔ اور چارلس لیمب (Charles Lamb) نے ثابت کر دیا کہ کنگ لیر کے خاتمہ کو ہرگز نہیں بدلا جاسکتا۔ اب عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ جو شخص "لیر" کے خاتمہ کو بدلنا چاہتا ہے اس کو چاہئے کہ پہلے آبشار نیاگرا کے بدلنے کی کوشش کرے

(Antony + Cleopatra) کے دو ترجمے نظر آتے ہیں۔ ایک "کالی ناگن عرف زن مرید" مصنفہ و مرتبہ منشی انوارالدین مخلص و منشی محشر صاحبان اور دوسرا کرشمہ شباب عرف مار آستین" مصنفہ ایم۔ ایچ۔ حیران ناولسٹ شکوہ آبادی عہدہ دار پولس شاگرد داغ دہلوی۔ پروفیسر باجپئی نے "زن مرید" اور "کالی ناگن" کو دو علیحدہ علیحدہ ترجمے لکھا ہے لیکن ہمیں سوائے مخلص اور محشر صاحبان کے کوئی اور ڈراما اس نام کا نہیں مل سکا۔ مختصر الفاظ میں اس ترجمہ کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ بالکل ناقص۔ بےحد بھونڈا۔ اور حد درجہ غلط ہے "کرشمہ شباب" کی بھی یہی حالت ہے۔ اگر مصنف خود نہ لکھ دیتے تو کوئی پہچان نہیں سکتا تھا کہ اس کا کوئی حصہ شکسپیر کے بلند پایہ ڈراما سے ترجمہ کیا گیا یا اخذ کیا گیا۔ لطیفہ ملاحظہ ہو لکھتے ہیں:۔ "انگریزی شاعر شیکسپیر کے ڈراما

اینڈ کلیو پیٹرا کے اوپرا سے بنا ہوا ڈراما کرشمۂ شباب المعروف بہ مار آستین مصنفہ حیران نارلسٹ . . . . " اینڈ کلیو پیٹرا " کو آپ کاتب کی غلطی سمجھیں گے۔ سمجھ لیجئے آپکا اختیار ! لیکن " اوپرا " اور " بنا ہوا " وغیرہ کو کس کے سر تھوپئے گا جس کی انگریزی دانی - فنی معلومات اور زبان دانی کا یہ عالم ہو اس کا ترجمہ کچھ نہ پوچھئے کہ کیا ہو گا ؟ مرہٹی میں دو ترجمے ہوئے ایک پروفیسر کیلکر کا جس کو ساہو ناگر کمپنی پونا نے ۱۸۹۳ء میں اسٹیج کیا اور دوسرا اے۔ ڈی بار وٹے کا جو امراوتی میں ۱۹۰۶ء میں کھیلا گیا۔ ان میں مسٹر کیلکر کا ترجمہ زیادہ کامیاب رہا۔ بنگالی میں پراماتھ بھٹاچاریہ نے کلیو پیٹرا کے نام سے ترجمہ کیا جو ۵ ستمبر ۱۹۱۴ء کو منروا تھیٹر کلکتہ میں اسٹیج کیا گیا۔ یہ ترجمہ ہندوستانی اسٹیج پر کچھ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ ممکن ہے کہ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ " کلیو پیٹرا " ـــــ نیل کی ناگن کا پارٹ کرنے کے لئے کوئی موزوں ایکٹرس مل نہ سکی۔ اردو ترجمہ میں مس ہیرا نے پارٹ کیا تھا جو غالباً دوسری ایکٹرس کے مقابلہ میں زیادہ پسند کی گئی۔ مرہٹی ڈراما میں بجائے روما اور مصر کے جنوبی اور شمالی ہندوستان دکھایا گیا۔ اور قدیم ہندوستانی رسم کے لحاظ سے (Octavia) ستی ہو جاتی ہے۔

(Henry V) کا ترجمہ تسخیر فرانس کے نام سے سید تفضل حسین ناثر متوطن قصبہ بڈولی ضلع مظفر نگر ساکن

کونسل اکبر جاہ حیدرآباد دکن نے کیا۔ جولائی ۱۹۱۳ء سے دسمبر ۱۹۱۳ء تک رسالہ "الناظر" لکھنؤ میں بطور ضمیمہ شائع ہوا اور الناظر پریس امین آباد لکھنؤ میں باہتمام محمد حسین محوی طبع ہوا۔ مترجم نے ڈراما کو علامہ علی حیدر طباطبائی کے نام سے معنون کیا ہے۔ قصہ میں کسی قسم کی کمی بیشی نہیں کیگئی اور کوشش کیگئی ہے کہ اردو میں اصل ڈرامہ کا پورا پورا لطف آئے کہیں کہیں فقروں کے ترجمے میں قدرے تصرف برتا گیا لیکن وہ بھی زبان اور بیان کی خوبیوں میں اضافہ کرنے کی خواہش میں۔ فلوئیلن اور میکمورکین کی گفتگو کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

فلوئیلن چونکہ ویلش ہے حرف بی (B) اور ڈی (D) ایک انگریز کی طرح ادا نہیں کرسکتا اس لئے (Big) کو (Pig) کہتا ہے اور اکثر الفاظ بے محل بول جاتا ہے جس کا لطف اصل ڈراما دیکھنے والے ہی پا سکتے ہیں۔ ہوسکتا تھا کہ فلوئیلن کو پنجابی یا پوربی افسر قرار دیکر اس کی تقریروں کا پنجابی یا پوربی لغت میں ترجمہ کیا جاتا مگر بالفعل میں ایسا کرنے سے بوجوہ باز رہا آئندہ اڈیشن میں اگر مناسب سمجھا گیا تو فلوئیلن سے پوربی میں میکمورکین سے پنجابی میں اور لڑکے سے دکنی لغت میں باتیں کرائیں گے۔ . . . ."

(Julius Caesar) کا ترجمہ سید تفضل حسین نے کیا اور یہ سرپرستی سررشتہ تعلیمات سرکار عالی حیدرآباد دکن ۱۹۲۷ء میں

اختر دکن پریس افضل گنج حیدرآباد دکن سے شائع کیا۔ ترجمہ کی غرض خود مترجم ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں :۔ "اس ترجمہ سے میری غرض اپنی زبان کی خدمت ادا کرنے کے علاوہ یہ بھی ہے کہ طلاب اور ایسے اہل ذوق اور سخن پرور حضرات کیلئے ملک الشعراء انگلستان کے کمال سے بہرہ اندوز ہونے کا ذریعہ مہیا کروں جو انگریزی زبان سے واقف نہیں ہیں۔ اس کے مطالعہ اور عام اشاعت سے اردو خواں پبلک کو فن ڈراما کی حقیقی عظمت اور اس کے صحیح اصول سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ . . . . کیا عجب ہے کہ آئندہ ہمارے تھیٹروں میں مخرب اخلاق کھیلوں اور ناقص ترجموں کے بجائے تاریخی اور اخلاقی کھیل دکھائے جانے لگیں جو ملک کی ترقی و معاشرتی اصلاح و ترقی کا بہت بڑا ذریعہ بن جائے . . . . ." اس ڈراما میں دو تقریظیں شامل ہیں ایک علامہ علی حیدر طباطبائی کی اور دوسری مولوی وحید الدین سلیم کی۔ طباطبائی اور سلیم کو ترجمہ دکھلایا گیا اور انھوں نے بعض بعض جگہ مفید مشورے بھی دئے جس کو مترجم نے شکریہ کیساتھ قبول کیے۔ طباطبائی لکھتے ہیں:۔ "اردو میں اس کا ترجمہ سید تفضل حسین نے بہت خوبی کے ساتھ کیا ہے اور اول سے آخر تک بجا بجا مجھے سنایا۔ میرے نزدیک داد اور مبارک باد کے مستحق ہیں"۔ اور سلیم لکھتے ہیں :۔ "ترجمہ صاف سلیس اور واضح ہے . . . . . لاطینی نام جو تعمہ میں ہیں

ان کو اردو میں کچھ اس طرح ڈھالنا چاہئے کہ وہ حاضرین کو یاد رہیں اور اگر ضرورت ہو تو ہمارے ادب کا جز بن سکیں جیسا کہ عربوں نے اب سے پہلے یونانی اور لاطینی ناموں کو عربی زبان کے سانچہ میں ڈھالا ہے۔" تفضل حسین صاحب کے دونوں ترجمے اس لحاظ سے قابل قدر ہیں کہ آپ نے پرانے ترجموں کی طرح اپنی طرف سے اصل ڈراما میں کمی بیشی نہیں کی اور اس طرح شیکسپیر کی پوری پوری جھلک دکھانے کی حتی الامکان کوشش کی اور اس وجہ سے بھی لائق داد ہیں کہ آپ نے اصل ڈراموں کو غور سے پڑھا اور نہایت کاوش کے ساتھ ان کی خوبیوں کو اردو میں منتقل کرنے کی سعی کی۔

(Love's Labour's Lost) کا ترجمہ

محمد سلیمان نے "یاروں کی محنت برباد" کے نام سے کیا یہ قدیم ترجمہ ہے اور قدیم طرز کے ترجموں کی ساری خصوصیتیں اس میں موجود ہیں۔

(All is well that ends well) کا ترجمہ

"حسن آرا" ہے جس کو پارسی کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۰ء میں اسٹیج کیا۔ اس ترجمہ میں بھی پرانی طرز کی پیروی کی گئی ہے اور کوئی خوبی نظر نہیں آتی۔

دوسرے قدیم ترجمے

یہ قاعدہ کی بات ہے کہ ہر زبان اپنے ابتدائی مدارج میں دوسری زبانوں کا سہارا ڈھونڈھتی ہے۔ یہ زبانیں یا تو اس کی ہمسایہ ہوتی ہیں یا وہ جن کی وجہ سے اس کا وجود عمل میں آیا ہو۔ بہرحال یہ ضرور ہے کہ جب تک دوسری ترقی یافتہ زبانوں کی خوشہ چینی نہ کرے کوئی زبان علمی و ادبی ذخیرہ مہیا نہیں کر سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کی ساری زبانیں ایک دوسرے کی محتاج توجہ اور زیر بار احسان رہی ہیں۔ اُن دنوں جب کہ لاطینی زبان کا بول بالا تھا اور ایک طرف وہ مقدس زبان ہونے کا فخر کرتی تھی اور دوسری طرف علمی و ادبی سرمایہ اپنے دامن تلے رکھنے کا دعویٰ مغرب کے گوشہ گوشہ سے سوکھی زبانیں نکل پڑیں اور لاطینی چشمہ سے سیراب ہوئیں۔ زبان کے اثر کے ساتھ ساتھ لاطینی علوم و فنون کا چربہ

کی ہر زبان میں اتار لیا اور ان کے قواعد وضوابط کو مشعل ہدایت بنا کر ادبی
شاہراہ پہ قدم رکھا گیا۔

اسی اصول کے تحت اردو اپنے ابتدائی دور میں عربی۔ فارسی۔ اور
ترکی کے علاوہ مقامی زبانوں کی خوشہ چینی کرتی رہی لیکن اتفاق کی کرشمہ
سازی دیکھئے کہ اردو پر عربی فارسی کا جتنا اثر ہوا اتنا مقامی زبانوں کا نہ ہوا۔
اس کی وجہ ایک تو یہ ہوئی کہ اردو کی پیدائش کے وقت ہندوستان کی
مایہ ناز زبان سنسکرت مردہ ہو چکی تھی اور گو کہ اس میں ادب کے بیش بہا
خزانے دفن تھے لیکن اردو کے محسنوں نے گڑے مردے اکھیڑنے پسند نہ
کئے۔ دوسری وجہ یہ ہوئی کہ مسلمان جو فاتح کی حیثیت سے ہندوستان میں
داخل ہوئے تھے ان کی زبان کے آگے مقامی زبانیں اپنا پرچم لہرا نہ سکیں۔
اور ہندوستانیوں نے اپنی زبان چھوڑ چھوڑ کر فاتحین کی زبان سیکھنی شروع
کی۔ ان کے روایات میں دلچسپی لی اور ان کے علوم و فنون حاصل کیے۔
ظاہر ہے کہ اس فکر میں رہ کر ہندوستانیوں نے اردو کا دامن جو کہ خالص
ہندوستانی زبان تھی سنسکرت یا دوسری مقامی زبانوں کے گنجینہ سے
مالامال نہ کیا اور وہ ایسا نہ کرنے میں ایک حد تک مجبور بھی تھے۔ تیسری وجہ
یہ ہوئی کہ مسلمان مقامی زبانوں سے ناآشنا ہونے کی وجہ سے خود دوسری
زبانوں سے اردو کے دامن تہی کے لئے کچھ حاصل نہ کر سکے۔ یہ کام تو ان

پنڈتوں اور ان واقف کاروں کا تھا جنہیں اردو کی سرپرستی کا بھی شرف حاصل تھا اور مقامی زبانوں کے خزانے کی کلید بھی ہاتھوں میں تھی کہ وہ اردو کو اس کا پیدائشی حق دلاتے مگر جیسا کہ اوپر بیان ہو چکا ہے وہ اپنے اس خوش گوار فرض کی پابجائی سے معذور رہتے۔

چونکہ عربی، فارسی اور اسلامی لٹریچر میں ڈراما کا فقدان تھا اور اس کو لہو و لعب کا مرادف خیال کیا جاتا تھا اسی لیئے اردو بھی ڈراما سے صدیوں تک ناآشنا رہی۔ حالانکہ مقامی زبانوں میں خصوصاً سنسکرت میں ڈراما کی صنف شاہکار کا درجہ رکھتی تھی مگر اس سے اخذ اور ترجمہ ایک زمانہ دراز تک نہیں کیا گیا۔ بالآخر جب اردو کے محسنوں نے دیکھا کہ اگر سنسکرت کے چراغ سے اردو کا چراغ نہ جلایا جائے تو ڈراما کی صنف ہمیشہ کیلیئے تاریک رہیگی۔ سب سے پہلا ترجمہ اگر اس کو ترجمہ کہا جاسکے تو نواز کا ہے۔ فرخ سیر (۲۴ الله سے ۳۱ الله) کے زمانہ میں اس نے سکنتلا سے ترجمہ یا اس سے اخذ کر کے ڈراما ترتیب دیا۔ کہا جاتا ہے کہ فرخ سیر کے ایک فوجی سردار مولی خاں ولد فدائی خاں کے حکم سے یہ ترجمہ ہوا تھا۔ اور مولی خاں نے جس کو جنگی کارگزاری اور ایک لڑائی جیتنے کے صلہ میں عظیم خاں کا خطاب ملا تھا اپنے خطاب پانے کی یادگار میں یہ ترجمہ کروایا۔

نواز نے سکنتلا کو سنسکرت سے ہندی میں منتقل کیا اور ۱۸۰۱ء میں مرزا
کاظم علی جوان (فورٹ ولیم کالج کے مشہور مترجم) نے نواز کے ہندی اڈیشن
کا سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ سنہ ۱۸۰۲ء میں گل کرسٹ کی "بیاض ہندی"
میں اس کا ایک طویل اقتباس شائع ہوا۔ اس کی پہلی اشاعت ۱۸۰۴ء
میں ہوئی اور اس وقت جوان نے اس کی نظر ثانی کر کے تھوڑا سا اضافہ
کیا۔ چنانچہ دیباچہ میں اپنا حال اور سکنتلا کے ترجمہ کا ذکر اس طرح بیان
کرتے ہیں :-

"کرنل اسکاٹ صاحب جو لکھنؤ کے بڑے صاحب ہیں۔ انہوں نے
حسب الطلب گورنر جنرل بہادر دام ملکہ کے سنہ ۱۸۰۰ء میں کتنے
شاعروں کو سرکار عالی کے ملازموں میں سرفراز فرما کر اشرف البلاد
کلکتہ کو روانہ کیا۔ ان میں احقر بھی یہاں وارد ہوا اور موافق
حکم حضور خدمت میں مدرس مدرسہ ہندی کی جو صاحب والا
مناقب جان گل کرسٹ صاحب بہادر دام ظلہ ہیں شرف اندوز
ہوا۔ دوسرے ہی دن انہوں نے مہربانی و الطاف سے
ارشاد فرمایا کہ سکونتلا کا ترجمہ اپنی زبان کے موافق کر اور
للو لال جی کب کو حکم کیا کہ بلا ناغہ لکھایا کرے۔ اگرچہ کبھی
سوا نظم کے نثر کی مشق نہ تھی لیکن خدا کے فضل سے بخوبی

انصرام ہوا کہ جس نے سنا پسند کیا اور اچھا کہا بہت سا پڑھنے لکھنے میں آیا
اور کچھ چھپ کر اتفاقات سے رہ گیا۔ ان دنوں میں کہ ۱۲۲۰ھ میں اور
احقر قرآن شریف کے ہندی ترجمہ کا محاورہ درست کرتا ہے۔ صاحب
ممدوح نے فرمایا ہم چاہتے ہیں کہ اب اس کتاب کو چھپوا دیں۔ نظر
ثانی لازم ہے اور اس کب کو فرمایا کہ تم بھی اس کتاب سے مقابلہ کرو
کہ اگر کہیں مطلب کی کمی بیشی ہوئی ہو نہ رہے۔ چنانچہ حکم ان
کا فرمانا بجالائے۔ پھر موافق حکم صاحب کے بندے نے تھوڑا سا
دیباچہ اور بھی لکھا۔ ۔ ۔ ۔ "

نواز کا مرتبہ نسخہ کبت اور دوہروں میں تھا اور اردو میں اس کا ہو بہو
ترجمہ مشکل تھا اس لئے جوآن نے مولف طبقات الشعراء کے خیال کے مطابق
مہابھارت کے انداز میں ترجمہ کیا۔ سارا قصہ نثر میں ہے اور بجا بجا دوہوں
اور کبت کے معاوضہ میں اپنے اشعار لکھ دئے ہیں۔ چونکہ جوآن نے سکنتلا
کا ترجمہ سنسکرت سے نہیں کیا اسی وجہ سے اصل کتاب کا لطف اردو میں منتقل
نہ ہو سکا۔ پھر بھی کاظم علی جوآن کو ایک خاص درجہ اور ایک خاص اہمیت
حاصل ہے کیونکہ انہوں نے سب سے پہلے اردو کی اس کمزور صنف کی طرف توجہ
کی۔ کاش یہ سلسلہ برابر جاری رہتا اور اردو کا دامن سنسکرت ڈراموں
کے سدابہار پھولوں سے رشک ارم نظر آتا۔ جوآن کے "سکنتلا ناٹک" کے

بہت کم اڈیشن شائع ہوئے۔ غالباً اس کا دوسرا اڈیشن وہی ہے جو ڈاکٹر گل کرسٹ نے اپنی کتاب مکالمات کے ساتھ بطور ضمیمہ ۱۸۲۶ء میں لندن سے شائع کیا تھا۔ تیسرا اڈیشن بمبئی سے بہمن جی دوساجی نے ۱۸۴۲ء میں شائع کیا بعد پھر ۱۸۵۸ء میں لکھنؤ سے ایک اڈیشن اور نکلا۔ آج کل اس کے نسخے کم یاب ہیں۔ مولوی سید محمد صاحب ایم۔ اے کو اس کا ایک نسخہ مولوی سید ذوالفقار صاحب بلگرامی کے کتب خانہ "سید علی حسن میموریل لائبریری" میں دستیاب ہوا اور قابل مولف نے ذیل کا اقتباس اپنی کتاب "ارباب نثر اردو" میں اسی حوالہ سے نقل کیا ہے:-

اگلے زمانہ میں وسوامتر نام ایک شخص تھا۔ شہر کو چھوڑ کر جنگل میں رہا کرتا تھا اور اپنے طور کی عبادت و ریاضت دن رات کیا کرتا تھا۔ اپنے صاحب کی بندگی میں تن بدن کی اسے کچھ خبر نہ تھی سوا اسی کے تصور کے کبھی نگاہ ادھر ادھر نہ تھی یہاں تک دبلاپے سے ٹا تھا کہ پہچانا نہ جاتا تھا۔

بدن سوکھ کر اس کا کانٹا ہوا تھا ریاضت کے مارے وہ جیتا موا تھا

ان دکھوں سے اس کو کبھی ایک دم آرام نہ تھا۔ سوا اٹھانے ان جفاؤں کے کچھ کام نہ تھا تاکہ اس خاکساری سے آرزو دل کی بر آوے اور محنت سے مدعا کا پھل پاوے۔ ایسا جوگ کیا۔ ایسا

آسن بیٹھا نزدیک تھا کہ بندگی کے زور سے راجہ اندر کی سنگھاسن
چھین لے۔ جتنے تیرتھ تھے اُن سب میں گیا۔ شہر شہر دریا دریا گھاٹ
گھاٹ پھرا کرتا پھرا نہ چھوڑا کسی ندی کا کنارہ جس جنگل میں کسی
درخت تلے ذرا بیٹھتا گرد اگرد آگ جلاتا۔ پھر اپنے تئیں الٹا لٹکاتا۔
دم بدم دھواں منھ میں لیا کرتا تھا۔ تپشیا اس طرح کیا کرتا۔ غرض
ان تپسوی کا یہی حال تھا۔ آٹھوں پہر تپ جپ کا خیال تھا۔
چونسٹھ برس تلک وہ بیابان نورد تھا۔ سر سے لگا کر پاؤں تلک
گرد گرد تھا۔ بناس پتی کھاتا رہتا۔ بھوک پیاس کی ایذائیں سہتا
اور رو بہ آفتاب ہو کر ؎

گرمیوں میں وہ جگر تفتہ جلا کر گرد آگ — بیٹھتا تھا ڈھیر جیسے راکھ کا آوے نظر
اور جاڑوں میں گلے تک پانی میں ہو کر کھڑا — جپ کیا کرتا تھا شوق دل سے ہر شام و سحر

ایسی باتیں سن کر راجہ اندر کو بہت سوچ پڑا ڈر دل میں ہوا۔
اس کے اس جوگ کو توڑنے کیلئے منوکا پری کو بلا کر بہت سی
آؤ بھگت کی اور یہ احوال ظاہر کیا۔ وہ راجہ کے حسن سلوک سے
بہت خوش ہوئی اور اس مطلب کے سنتے ہی یوں بولی کہ
میں وہ پری ہوں کہ اگر میرا سایہ برہما بشنو مہادیو پر پڑے
دیوانے ہو جائیں ؎

جو وے ہووَیں وحشی تو میں کروں رام | میری یاد میں بھولیں سب اپنے کام ا
بے ایسی ہیں جادو بھری انکھڑیاں | رہے دیکھ کر ان کو سدھ بدھ کہاں
یہ احوال جب ایسے لوگوں کا ہو | رکھوں پاکدامن میں کب اور کو

دسوا منتر کو ایک پل میں اپنے پردیوانہ کروں۔ تمام عمر کو قشقہ کی جاگہہ
یہ کلنک کا ٹیکہ ماتھے پر دھروں۔ جوگی یا جتی تین طبق میں کون
ایسا ہے جو مجھ سے آپ کو بچا سکے۔ اس کو تو میں ایک دم میں
اور کا کچھ اور کر دوں۔ قسم ہے مہاراج کی اگر اسے کام کے بس
کر انگلیوں پر نہ نچاؤں تو اپنا نام منو کا نہ رکھواؤں۔ وہ ایک
ایسا ستارہ تھی کہ تمام عالم کو جس نے روشن کر دیا۔ تس پر سولہ
سنگار بارہ ابھرن جو اس نے سر سے پاؤں تلک کئے دن کو
تو سورج اس کا جلوہ دیکھ کر رشک کی آگ جلا اور رات کو
چاند غیرت سے داغ ہو کر ستاروں کے انگاروں پر لوٹا۔۔۔"

ترجمہ کی زبان نہایت سلیس اور صاف ہے۔ گو عبارت مقفیٰ ہے جس
سے ایک خاص قسم کا تکلف اور تصنع پیدا ہو گیا ہے مگر زبان کی صفائی
نے اس عیب کو بڑی حد تک چھپا دیا۔ تعقید یا اس قسم کے دوسرے
تکلفات کم ہیں۔ ہاں ہندی الفاظ مترجم نے دل کھول کر استعمال کئے
ہیں وہ ہندی سے ترجمہ کر رہے تھے اور چونکہ ان کے سامنے ہندی کے

بیش بہا الفاظ کا ذخیرہ تھا اس لئے وہ ان کے استعمال سے بچ نہ سکے۔ پھر بھی انھوں نے ان کے استعمال میں بہت احتیاط سے کام لیا ہے۔ جا و بیجا ٹھونس ٹھانس اور بھتات سے احتراز کیا۔ در اصل ان کی میانہ روی بڑی خوبی ہو گئی جس سے ترجمہ میں چار چاند لگ گئے۔

جیسا کہ کاظم علی نے خود بیان کیا ہے للو لال نے انہیں اس ترجمہ میں بڑی مدد دی۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی مدد کے بغیر یہ بیل منڈھے چڑھ نہ سکتی تھی۔ سکنتلا کو اور بھی لوگوں نے بعد میں اردو کا جامہ پہنایا ان میں سے ہم صرف تین کا ذکر کریں گے۔ ایک سید محمد تقی ہیں جنھوں نے "رشک گلزار" کے نام سے مثنوی کی قدیم طرز پر پرانی لکیر پیٹی ہے دوسرا ترجمہ منشی اقبال ورما سحر نے "مثنوی سحر" کے نام سے کیا۔ غالبا مترجم کے پیش نظر "مثنوی گلزار نسیم" تھی کیونکہ انہوں نے ہو بہو اسی کا چربہ اتارا ہے۔ گو یہ ایک حد تک صحیح ہے کہ سکنتلا کے ترجمہ کی نثر متحمل نہیں ہو سکتی بلکہ نظم کی لطافت ہی شاعرانہ نازک خیالیوں کو منتقل کرنے کے لئے زیادہ موزوں ہے لیکن نظم کی پابندیوں کی وجہ سے ترجمہ کا اصلی لطف نہیں آ سکتا۔ بڑے سے بڑے قادر الکلام شاعر کے لئے بھی نظم میں اصل کے مطابق۔ چوں کا نوں اور بغیر کمی بیشی کے ترجمہ کرنا جوئے شیر بہانے سے کم نہیں۔ ہمارے خیال میں یہ دونوں

ترجمہ بحیثیت ترجموں کے زیادہ وقیع نہیں کیونکہ ان میں اصل کی جھلک بہت کم نمایاں ہے۔

تیسرا ترجمہ نثر میں ہے۔ اکسیر سیالکوٹی نے سکنتلا کا ترجمہ "گمشدہ انگوٹھی" کے نام سے ۱۹۱۶ء میں سوتر منڈی لاہور سے شائع کیا۔ دیباچہ میں ترجمہ سے متعلق لکھتے ہیں:۔

"ناظرین! آپ پر یہ بخوبی روشن ہوگا کہ ہماری سنسکرت لٹریچر میں کیسے کیسے قیمتی اور بے بہا رتن کس مپرسی کی حالت میں پڑے ہیں . . . . . یوں پہلے بھی سکنتلا ناٹک کا اردو ترجمہ اردو لباس میں فروخت ہوتا ہے مگر چونکہ اس میں پنڈت کالیداس کے باریک مسائل اور خوبیوں کا اس میں نام ونشان نہیں بلکہ یہ کہو کہ وہ ناٹک سکنتلا کی ایک جھوٹی تصویر ہے . . . .

پنجاب میں ہندی کا رواج نہ ہونیکی وجہ سے میرے دل میں اس ناٹک کو اردو لباس پہنانے کا خیال پیدا ہوا۔ . . . میں نے مصنف کے خیالات کو حرف بہ حرف اردو داں اصحاب کی خدمت میں پیش کرنا ضروری خیال کیا۔ . . اگر اس کی ناظرین نے قدر کی تو مصنف مذکور کی دوسری

تصنیف میگھ ودت ہدیہ ناظرین کرنیکی کوشش کروں گا۔"

ہم نے یہاں صرف وہی جملے نقل کئے جن سے مترجم کے خیالات کی ترجمانی ہوتی ہے اور جن سے مترجم کی لیاقت علمی یا مذاق کا پتہ چلتا ہے مترجم کا بیان ہے کہ انہوں نے "حرف بہ حرف" ترجمہ کرنیکی کوشش کی ہمارے خیال میں اگر یہ قول "حرف بہ حرف" صحیح نہیں تو کم از کم بڑی حد تک صحیح ہے۔ لیکن "کالیداس کے باریک مسائل اور خوبیاں" اچھی طرح نمایاں نہیں ہو سکیں۔ کیونکہ ترجمہ کی اصل خوبی "حرف بہ حرف ترجمہ" نہیں بلکہ خیالات اور طرز ادا کی ہو بہو ترجمانی ہے اس کے لئے نہ صرف مصنف کے خیالات کو کما حقہ سمجھنے کی ضرورت ہے بلکہ ان کو منتقل کرنے کے لئے زبان وبیان پر پوری قدرت لازمی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ مترجم زبان اور بیان پر حاوی نہیں تمہید کی غلطیوں کے علاوہ اصل ترجمہ کی لغزشیں ملاحظہ ہوں صفحہ ۹

چیلا۔ اس نے اپنی غیر حاضری میں تمام مہمانوں کی خاطر داری اپنی لڑکی کے سپرد کی ہوئی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

بادشاہ۔ اچھا ہم اس کو ملیں گے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

صفحہ ۱۰۔ بادشاہ۔ ۔ ۔ ۔ اور ہرن مرغزاروں میں جن کا گھاس تازہ کٹا ہوا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

بادشاہ ۔ گھوڑوں کو پانی پلالو اور ان کی خبرداری کرو تب تک کہ ہم اس کٹیا کے گوشہ نشینوں کی زیارت کر آویں۔ ۔ ۔ ۔

بادشاہ ۔ یہ یہاں میرے کان میں جوش محبت کی کون پھونک مارتا ہے۔ ۔ ۔ ۔ ۔

صفحہ ۱۸۱۔ پریم دوا ۔ تم نے دو پودوں کو میری خاطر پانی دینے کا اقرار کیا ہوا ہے۔ ۔ ۔ ۔

مختصر یہ کہ ترجمہ کی زبان غلط ہے۔ روانی اور شستگی کا خیال نہیں رکھا گیا۔ پھر بھی۔ ظاہر ہے کہ ترجمہ محنت سے کیا گیا ہے اور باوجود زبان اور بیان پر قدرت حاصل نہ ہونیکے مہاشہ کالیداس کی ایک جھلک دکھادی ۔

اب ہم کالیداس کے دوسرے مشہور ڈراما "وکرم اروسی" کا ذکر کریں گے جس کا ترجمہ مولوی عزیز مرزا صاحب بی۔ اے جج ہائیکورٹ حیدرآباد دکن نے ۱۹۰۸ء میں کیا اور شمسی مطبع آگرہ میں چھپوا کر شائع کیا مولوی صاحب نے کتاب کے شروع میں ایک دلچسپ مقدمہ بھی لکھا ہے جس میں ڈراما کی ابتدا۔ یونانی اور ہندوستانی ڈراما ۔ کالیداس اور بھوبھوتی پر تبصرہ اور وکرم اروسی کا کالیداس کے ڈراموں میں درجہ دکھایا ہے ۔ وکرم اروسی کالیداس کے بیحد مشہور

اور مقبول ڈراموں میں سے ہے۔ اس کا تعلق جذبات عشق سے ہے۔
حسن بیان شستگی اور شیرین زبانی کے لحاظ سے اس کا درجہ سکنتلا
کے برابر ہے پروفیسر ولسن کے الفاظ میں "نازک خیالی اور طرز ادا کو
پیش نظر رکھکر ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا کوئی آسان کام نہیں ہے
اچھوتی اور نادر تشبیہیں۔ مناظر قدرت کی جیتی جاگتی تصویریں۔ مکالمہ
میں ضرب الامثال اور کار آمد کلیہ کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ قصہ بھی
پرلطف ہے اور آخر تک دلچسپی برابر قایم رہتی ہے۔

یکم مئی ۱۹۰۵ء میں ترجمہ کیا گیا لیکن بعض دشواریوں کی وجہ
سے ۱۹۱۰ء سے پہلے شایع نہیں ہوسکا۔ مترجم کے قول کے مطابق
ترجمہ میں قدم قدم پر دقتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ کیونکہ مترجم سنسکرت
سے صرف اس قدر آشنا تھے کہ عبارت پڑھ لیتے لیکن رموز و نکات کے
پوری طرح سمجھنے سے قاصر تھے۔ اور بدقسمتی سے ان دنوں جب کہ ترجمہ
کر رہے تھے وہ "بیڈ" (ریاست حیدر آباد دکن کا ایک ضلع) میں تھے
جہاں کوئی عالم و فاضل پنڈت مل نہ سکا۔ اس لئے انگریزی ترجمہ
پیش نظر رکھا گیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ جہاں تک ممکن ہوسکا
اصل سنسکرت سے بھی مقابلہ کیا گیا ڈراما میں جابجا نوٹ دئے گئے
ہیں جن کی مدد سے "دیو بانی" کے قصوں اور مصنف کا مفہوم سمجھنے

میں آسانی ہوتی ہے۔

ترجمہ شستہ اور رفتہ زبان میں ہے اور بڑی احتیاط سے کیا گیا ہے۔
کالیداس کے اردو ترجموں میں مولوی صاحب کا ترجمہ ایک خاصہ کی چیز ہے۔
کیا بلحاظ زبان اور کیا بلحاظ طرز ادا بڑی حد تک کامیاب ہے۔ نمونہ کے
طور پر ذیل میں ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔ پرورآدس اپنی معشوقہ
کو کھو کے اس کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ دیوانہ وار صحرا نوردی کرتا
ہے اور جنگل میں ایک ایک چیز سے اپنی دلربا کا پتہ پوچھتا ہے ——
مور کے قریب جاکر سلام کرتا ہے :-

"او سیاہی مائل نیلی گردن اور سپید کوٹوں کی آنکھوں والے
پرندے تو نے اس جنگل میں کہیں میری دلربا صراحی دار
گردن اور ملیچھوٹی آنکھوں والی رنیلی کو دیکھا ہے؟ کیونکہ
وہ حقیقت میں دیکھنے کے قابل ہے۔ ہیں یہ کیا وہ تو ٹس
سے مس بھی نہ ہوا بلکہ الٹا ناچنے لگا آخر اس خوشی کا کیا
سبب ہے۔ میں سمجھا بات یہ ہے کہ میری سندری کے غائب
ہو جانے کی وجہ سے اس کو موقع مل گیا کہ اپنے پروں کی
نسبت جو بوقلموں بادلوں کی طرح خوشنما اور نسیم سحری
کے ہلکے جھونکوں سے ورق گردانی میں مصروف ہیں یکتائی

کا دعویٰ کرے۔ کیونکہ اگر وہ میری دلفریب بالوں والی ہوتی تو
اس کے پھولوں سے سجے ہوئے جوڑے کے مقابلہ میں جس کی
گرہ خوش خلیوں میں کھل گئی ہوتی بڑے بول کا کیونکر موقع
ملتا۔ . . . .“

اب ہم گولڈاسمتھ (Goldsmith) کے
”شی اسٹوپس ٹو کانکر“ (She Stoops to Conquer) اور
شلر کے ڈراما کے ترجموں کا ذکر کریں گے۔

گولڈاسمتھ کا شی اسٹوپس ٹو کانکر ایک معرکہ کی چیز ہے۔ شوخی اور
ظرافت طعن اور طنز جو کہ مصنف کی طرز تحریر اور انداز بیان کی نمایاں خصوصیت
ہیں اس ڈراما میں کوٹ کوٹ کر بھری ہیں۔ ۱۷۷۱ء میں یہ ڈراما لکھنا
شروع کیا گیا اور پندرھویں مارچ ۱۷۷۳ء کو پہلی مرتبہ اسٹیج کیا گیا۔ اور
کامیابی کی انتہا یہ ہوئی کہ خود شہنشاہ جارج سوم نے اسے ملاحظہ فرمایا اور
اظہار خوشنودی کیا۔ اس کا ترجمہ منشی جے نرائن صاحب ورما آنرے
”تسخیر“ کے نام سے حسب فرمائش بابو ہرچند اس بہار گو منیجر بہار گو
اسکول بک ڈپو نمبر ۱۵-۱ امین آباد پارک لکھنؤ کیا۔

ڈراما میں شہر اور دیہات کی طرز معاشرت کا فرق نمایاں کیا گیا
ہے اور غریب دیہاتیوں کی سادگی آمیز غلطیاں اور شہر والوں کا انہیں

چٹکیوں میں اڑانا دکھایا گیا ہے۔ گو مترجم نے محنت سے ترجمہ کیا ہے لیکن گولڈ اسمتھ کے چبھتے ہوئے فقروں اور شوخی کو اردو میں منتقل کرنے میں کامیابی حاصل نہ ہوئی۔ مزاج کا ترجمہ جتنا مشکل ہے ہر ذوق سلیم رکھنے والا جانتا ہے اور پھر مکالموں میں بیساختہ پن اور روزمرہ کا چٹخارا دینا بیحد مشکل ہے۔ چونکہ مترجم کو زبان اور بیان پر کامل قدرت حاصل نہیں اسی سبب سے وہ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ پھر بھی جہاں تک ہو سکا انہوں نے اصل کتاب سامنے رکھکر سادہ ترجمہ کر دیا۔

شلر کا ترجمہ "مجبو بہ جرمن" کے نام سے باقی صاحب نے کیا۔ اس ڈراما کا ترجمہ "الکزینڈر ڈوما" نے بھی فرانسیسی میں کیا ہے جس سے اس کی کامیابی کا پتہ چلتا ہے۔ ڈراما اخلاقی ہے اور عورتوں کی عفت وعصمت کی خوبی اور ان کی نسائی کمزوریوں کو نمایاں کرتا ہے۔ فرڈ نینڈ (ہیرو) کا باپ اس کو اپنی پسند کی لڑکی سے شادی کی اجازت نہیں دیتا محض اس وجہ سے کہ لڑکی غریب ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ لوئجی (ہیروئن) اور اس کے باپ پر طرح طرح کے مظالم توڑتا ہے کہ وہ مجبور ہو کر فرڈینڈ کو ٹکا سا جواب دیدیں۔ مگر محبت اندھی ہے اور وہ امیر وغریب اور نیک و بد میں امتیاز نہیں کرتی اس لئے لوئجی اپنے عشق میں ثابت قدم رہتی ہے اور اپنے عاشق کو ٹکا سا جواب دینے سے

بہتر اپنی ناخوشگوار زندگی کا خاتمہ کرلینا سمجھتی ہے اور زہر کھا کر مرجاتی ہے۔ فرڈینینڈ بھی ایک کامیاب عاشق کی طرح لوٹنے کے بعد دنیا میں رہنا پسند نہیں کرتا اور اپنی زندگی کا خاتمہ کرلیتا ہے۔ اس طرح ڈراما کا مقصد جو کہ سچی محبت اور امتیاز ما و تو کا مٹانا تھا پوری طرح حاصل ہوگیا۔

ڈراما میں جا بجا اخلاقی نکتے بیان کئے گئے جن کے چند نمونے یہاں پیش کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا:۔

"خداوند تعالیٰ کے یہاں عورتیں اپنی لڑکیوں کی پاکدامنی کی جواب دہ ہیں۔ جو عیب ان کی دامن عفت کو آلودہ کریگا اس کا مواخذہ ماؤں سے کیا جائیگا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

"بیرن آئیگا تو میں دروازہ کی طرف اشارہ کرکے کہوں گا کہ بڑھئی نے یہ دروازہ ان لوگوں کے لئے بنایا ہے جو بے غرض فاسد میرے گھر میں آئیں لیکن جو اشخاص کہ مقاصد بد رکھتے ہیں انہیں چاہئے کہ وہ اس دروازے سے چلے جائیں اور پھر نہ لوٹیں کیونکہ پھر یہ دروازہ نہ کھولا جائیگا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

"مجھے گوارا ہے کہ ہر شخص کے آگے دست گدائی

دراز کروں۔ بازاروں اور محلوں میں گاتا پھروں۔ آنے جانے
والے سے صدقہ و خیرات مانگوں بجائے اس کے کہ اس ننگ
و خجلت پر راضی ہو کر آزادی سے بیرن کی خالص اشرفیاں
لوں . . . .''

(Charlie's Aunt) کا ترجمہ "دل کی
پیاس" کیا گیا۔ ترجمہ وہی پرانی طرز پر کیا گیا اور اس قدر کمی بیشی کی گئی
کہ ڈراما اپنی اصلی حالت پر باقی نہ رہ سکا۔ مدن تھیٹرز کی جانب سے
کلکتہ میں اسٹیج کیا گیا اور کافی مشہور ہوا۔ اس کی کامیابی دراصل
ماسٹر موہن کی وجہ سے ہوئی جو اس وقت عوام میں کافی ہردلعزیز
تھے۔ ماسٹر موہن اب بھی اردو ڈراموں میں پارٹ کرتے ہیں اور حال
ہی میں انہوں نے آغا حشر کے ڈراما "قسمت کا شکار" میں اداکاری
کی ہے۔

(The Jewess) کے دو ترجمے
ہیں۔ ایک کرشمہ قدرت" دوسرا یہودی کی لڑکی"۔ کرشمہ قدرت عرف
اپنی یا پرائی" کے نام سے منشی طالب نے ترجمہ کیا اور وکٹوریہ کمپنی
بمبئی نے ۱۹۱۳ء میں اسٹیج کیا۔ طالب کہنہ مشق ڈراما نویس تھے
اور وکٹوریہ کمپنی بمبئی میں خاصی شہرت رکھتی تھی دونوں نے مل جل کر

ترجمہ کو مشہور کیا۔ دوسرا ترجمہ "یہودی کی لڑکی" کے نام سے آغا حشر نے کیا
یہ ڈرامالکھشاؤ نے بھی کیا اور الفرڈ کمپنی بمبئی نے بھی ۱۹۱۸ء میں پیش
کیا۔ حال میں اسی کو امپیریل کمپنی نے ٹاکی بنایا۔ لوگوں نے اسٹیج پر دیکھا
اور ٹاکی کی شکل میں ہفتوں بلکہ مہینوں تک دیکھا جو یقیناً اس کی
تجارتی کامیابی کا کافی ثبوت ہے۔

The Lady Lyons) مصنفہ لارڈ ہالٹن (
Lord Lytton) کا ترجمہ دھوپ چھاؤں ہوا۔ (
یہ ترجمہ منشی مراد علی نے نیو پارسی وکٹوریہ کمپنی بمبئی کے لئے کیا۔ اس
کا بنگالی ترجمہ "سبھا وستی" کے نام سے مکرجی نے کیا۔ منروا تھیٹر کلکتہ
Minerva Theatre) میں ۱۶ر دسمبر ۱۹۱۵ء (
کو کھیلا گیا۔ اردو ترجمہ زیادہ کامیاب رہا۔ تین ایکٹ میں ترجمہ کیا گیا
اور حسب عادت قدیم مصنف کے خیالات سے ہٹ کر مترجم نے اپنی
طبیعت کی جولانی دکھانے کے لئے ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ ٹھونس
دیا جو ترکی معاشرت پر مبنی ہے۔ اسلامی معاشرت میں طلاق اور
دوسری شادی عام ہونیکی وجہ سے اردو ترجمہ نبھ گیا لیکن بنگالی
مترجم کو بڑی دشواری پیش آئی۔ بنگالی ترجمہ میں صرف اصل پلاٹ
کا اہم جز باقی رکھا گیا اور Pauline) کا نفسیاتی (

تصادم برقرار رکھا گیا۔ اس کے علاوہ اور بہت سی کمی بیشی کی گئی۔ مثلاً
تین کردار اضافہ کئے گئے۔ ایک (Beauseant
کی بیوی۔ ایک پجاری اور ایک صلح کرانیوالا۔
(The Silver King) جو انگلستان کے
اسٹیج پر ایک عرصہ دراز تک ہر دل عزیز رہا اور جس کی کامیابی یورپ
اور امریکہ کے اسٹیج پر بھی ہوئی۔ اردو میں اس کا ترجمہ "سلور کنگ" کے
نام سے آغا حشر نے کیا۔ باوجود اس کے کہ ڈراما کی ہر تفصیل اردو
اسٹیج پر بہ آسانی سے منتقل ہو سکتی تھی لیکن قصہ کے صرف اہم حصہ پر ہی
آغا حشر نے اکتفا کی مکالمہ بالکل ہی بدل دیا اور کرداروں کی ہیئت
میں بھی اسی وجہ سے کافی فرق ہو گیا۔ ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ بھی
داخل کر لیا گیا جو عوام کو خوش کرنے کے لئے کافی موزوں ہے۔ ڈراما
کی ابتدا جوا خانہ سے ہوتی ہے۔ جب (Nellie)
اور (Jaikes) ناامید ہو کر لوٹتے ہیں
تو ہیرو جوئے کی خرابیوں پر ایک طویل ناصحانہ تقریر کرتا ہے۔
کچھ عجب اتفاق ہے کہ سارے مجرم ہیروئن سے محبت کرتے ہیں۔ آخر
کے دو ایکٹ میں ریلوے اسٹیشن اور گاؤں کی سرا نظر انداز کر دئے
گئے۔ تین سال کے بعد (Denver)

صحرا نوردی اور دولت حاصل کرنیکی داستان اپنے آپ سے بیان کرتا دکھائی دیتا ہے غرض قصہ اور کرداروں کی سیرت نگاری میں بڑی تبدیلی کی گئی۔

"زنجیر گوہر" مصنفہ منشی عباس علی کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ (Beaumont + Fletcher) کے کسی ڈرامے سے ماخوذ ہے پلاٹ کو کچھ اس طریقہ سے ترتیب دیا گیا ہے کہ مصنف کے خیالات کا پتہ چلانا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہ حزن انگیز طربیہ ہے اور وہی پرانی طرز پر خوف اور خون سے دہشت پیدا کیگئی ہے۔ قتل و خون کا دریا موجیں مارتا ہے اور تماشائیوں کے اجسام پر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ عوام کیلئے انتہائی خوف و دہشت بڑی دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔

(The Virgin Martyr) مصنفہ (Massinger) اور (Dekker) کا ترجمہ منشی نازاں نے "حور عرب" کے نام سے کیا۔ انتہائی ظلم و ستم۔ صدر بہ صبر و استقلال اور اسٹیج اور ہندوستانی تماشائیوں کے لحاظ سے نہایت عمدہ موضوع تھا اسی لئے ڈرامانگار کی نظر اس قصہ پر للچائی ہوئی پڑی۔ مگر اس حزنیہ

میں بھی مزاحیہ قصہ داخل کر دیا گیا اور تین ایکٹ کی حزن انگیز طربیہ
کر دیگئی۔ پارسی امپیریل کمپنی بمبئی نے ۱۹۱۳ء میں اسے اسٹیج کیا
اور کافی روپیہ کمایا۔
شریڈن (Sheridan) کی مشہور
ترجمہ (Pizarro) جس میں شہرۂ
آفاق اداکار کیمبل (Kemble) نے "رولا"
(Rolla) کا پارٹ کیا تھا اور (Mrs.
Sheridan) نے (Elvira) کا
ہندوستانی اسٹیج پر بھی ہر دلعزیز ہوئی۔ مرہٹی میں دو ترجمے ہوئے
ایک "رانا بھیم دیو" اور دوسرا اسویلا کسا کے نام سے۔ پہلا ترجمہ دی
آر شری والکر اور وی۔ ٹی۔ موڈک نے کیا جس کو دی شاہو ناگر کمپنی
پونا نے ۱۸۹۰ء میں کھیلا۔ دوسرا ترجمہ پٹوردھن نے کیا جسے آریاسو
کمپنی پونا نے یکم مارچ ۱۹۲۳ء کو اسٹیج کیا۔ اے۔ جے کھوری نے گجراتی میں
ترجمہ کیا اور "زوراسترین کمپنی" بمبئی نے ۱۸۷۰ء میں اسٹیج کیا۔ اردو
میں آغا حشر نے "اسیر حرص" کے نام سے ترجمہ کیا اور پارسی کمپنی بمبئی نے
۱۹۰۱ء میں پہلی دفعہ پبلک کے آگے پیش کیا۔ رانا بھیم دیو کے دیباچہ
میں اس ڈراما کی کامیابی کا ذکر کیا گیا ہے۔ ۱۸۹۰ء سے ۱۹۱۶ء تک

ترجمہ مرہٹی اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ کھیلا گیا۔ بمبئی۔ پونا۔ ستارا۔ بڑودا۔
ناگپور وغیرہ میں ہفتوں اسٹیج کیا گیا۔ اردو ترجمہ حقیقت میں دلی دربار
سن ۱۹۱۱ء کے موقع پر کامیاب ہوا۔ پارسی کمپنی نے اس کی بدولت خوب
روپیہ کمایا اور کافی شہرت حاصل کی۔ اردو ترجمہ حزن انگیز طربیہ کر دیا
گیا اور ایک مزاحیہ ذیلی پلاٹ اس میں داخل کر دیا گیا۔ اور ڈراما
کا آخری سین بالکل ہی بدل دیا گیا۔

(The Tower of Nesles) مصنفہ الکزینڈر ڈوما (
Alexander Dumas) کا ولولہ انگیز پلاٹ سراغ
رسانی کی دلچسپی۔ خوف و دہشت اور قتل و خون کی داستان اردو
اسٹیج کیلئے نہایت موزوں دکھائی دی۔ اسی لئے منشی محشر نے خون
جگر کے نام سے اردو میں ترجمہ کیا۔ نیو پارسی ڈرامیٹک کمپنی بمبئی نے سالہ ۱۹
میں اسٹیج کیا۔ ڈراما عجیب طریقہ سے شروع ہوتا ہے (
Buridan.) جسے شہر بدر کر دیا گیا تھا مصر میں
چھپ جاتا ہے اور اپنی مالکہ سے (جو اس وقت ملکہ ہے) بدلہ لینے کی
ترکیبیں سوچتا ہے۔ (Gaultier) فوج کا سپہ سالار ہے
ملکہ عشق میں ناکام ہوتی ہے در اصل پہلے ایکٹ کے چوتھے سین سے ترجمہ
کا لحاظ کیا گیا۔ پہلے ایکٹ کے آخر میں (Buridan)

دریا کے کنارے دکھائی دیتا ہے۔ فلپ اپنے جرم کے بعد دونوں بہنوں کو نشانۂ اجل بناتا ہے اور مارگیرٹ اپنے لڑکے کو قتل کر دیتی ہے (gaultier) بدلہ لینے پر کمر کستا ہے۔ یہاں مصر کی شہزادی کی موجودگی کی وجہ سے جو کہ تاج کی حقیقی وارث ہے ایک عجیب دلچسپی پیدا ہو گئی۔ لوئی سفر سے واپس ہوتے ہوئے اس موقع پر آن موجود ہوتا ہے۔ جنگ و جدل میں سوائے (gaultier) کے جو شہزادی سے شادی کر لیتا ہے اور (Landry) کے باقی سب موت کے گھاٹ اترتے ہیں۔ ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ ڈاکٹر کی لڑکی اور کمپونڈروں کی عاشقی کے سلسلہ میں داخل کر لیا گیا اور کچھ جا دیجا گانے ٹھونس دئے گئے۔ غرض سنت دیرینہ کی پیروی میں اردو ترجمہ کو حزن انگیز طربیہ کر دیا گیا۔

قدیم ناٹک کمپنیاں

ابتدا | ابھی "اندرسبھا" کا طوطی بول رہا تھا۔ اس کے چرچے لوگوں کی زبانوں پر تھے اور اس کی شہرت دن دونی رات چوگنی ترقی کر رہی تھی کہ سلطنت اودھ کا شیرازہ بکھر گیا۔ بربادی کے آثار رونما ہوگئے اور تباہی کے گھٹا ٹوپ بادل چھا گئے۔ ایسے انتشار کے وقت لوگوں کو اتنی فرصت کہاں تھی کہ اس کی طرف توجہ قائم رکھتے اور اتنی استطاعت کہاں تھی کہ افلاس کے بھنور میں پھنس کر بھی اس کی سرپرستی کرتے۔ یہ بے وقعتی اور بے رنگی دیکھ کر "اندرسبھا" بمبئی پہنچی۔

یہ وہ زمانہ تھا جب کہ سنسکرت "ڈراما" دم توڑ چکا تھا اور اس کی جگہ "بھانڈ" اور "پراہسن" کے کھوٹے سکے ہندوستانی اسٹیج پر رائج تھے۔ روپیہ کمانے کی خاطر "بھگت بازوں" کی منڈلیاں کوچہ بہ کوچہ اور دریا بدریا

مارے مارے پھرتی تھیں۔ اندر سبھا کے خیر مقدم کے سلسلہ میں بمبئی کے چند پارسی نوجوانوں کو "اردو تھیٹر" بنانے کا خیال آیا۔ یہ اردو کی بدقسمتی تھی کہ اس کے تھیٹر کا سنگ بنیاد ایسے زمانہ میں رکھا گیا جب کہ قومیت متزلزل تھی۔ ادب کے آفتاب کو گہن لگ چکا تھا۔ افلاس کا بھوت عوام پر مسلط ہو چکا تھا اور سیاسی بد امنی سے انتشار برپا تھا۔ جنھوں نے ادبیات عالم کے مختلف ادوار کا مطالعہ کیا ہے وہ سمجھ سکتے ہیں کہ ایسی بے اطمینانی کے وقت جس تھیٹر کا پایہ پڑا ہو گا اس کی عمارت کس طرح فلک بوسی کی ہوس کر سکتی ہے۔

اس ناموافق فضا کے علاوہ شروع ہی سے اردو تھیٹر تجارتی ذہنیت کا شکار بن گیا۔ اس کو روپیہ کمانے کا ذریعہ اور پیٹ پالنے کا وسیلہ قرار دیا گیا۔ زرق برق لباس۔ ظاہری طمطراق اور شان و شوکت پر جو کچھ بھی روپیہ صرف کیا گیا وہ یہ سمجھ کر کہ روپیہ کاروبار پر لگایا جا رہا ہے جس کا دوچند اور سہ چند منافع تماشائیوں کی آنکھوں پر پردہ ڈال کر بہت جلد حاصل کر لیا جائیگا۔ جس تھیٹر کے بانیوں اور منتظموں کے ارادے اور مقاصد اس قدر ذاتی اور تجارتی ہوں وہ تھیٹر فنی اور ادبی نقطۂ نظر سے کس طرح ترقی کر سکتا ہے۔ البتہ روپیہ کمانے کی کوشش میں اکثر ناٹک کمپنیاں کامیاب رہیں مگر چونکہ اس روپیہ سے تھیٹر کو فروغ

دیتا تھا نہ تھا اس لئے منتظموں اور مالکوں نے تھیٹر کے ذریعہ سے کمائی ہوئی دولت اپنی عشرت وراحت پر اٹھادی جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ تھیٹر کی اصلاح وترقی کی کوئی صورت پیدا نہ ہوئی اور وہ کس مپرسی کے عالم میں بغیر ایک انچ آگے بڑھے اپنی جگہ پر پرانی لکیر کا فقیر رہا۔

سنسکرت اسٹیج کا حال پروفیسر "ہوروڈینر" کی زبانی سنئے "شکنتلا پہلی مرتبہ مہاراجہ بکرماجیت کے شاہی محل میں اسٹیج کیا گیا تھا اور اس شان سے کہ :-

".... محل کا سنگت سال جو بالعموم رقص وسرود کی محفلوں کے لئے وقف تھا شکنتلا کی نمائش کیلئے تیار کیا گیا۔ اکھٹے ہو جانیوالے بڑے بڑے دروازوں کی جگہ اسٹیج کا زردوزی پردہ لٹکا ہے جس کے سامنے ایک کشادہ صحن میں سامعین کی نشست کا انتظام ہے ..... یکایک سارنگی۔ ستار اور بانسری ہم آہنگ ہوکر کوئی خوش آیند چیز بجاتے ہیں اور چند خوش گلو نوجوان سامنے آکر بھجن گاتے اور مہاراج اور برہمنوں کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ اس کے بعد سوتر دہار اشیر باد دیتا ہے اور ظرافت آمیز نظم میں حاضرین سے توجہ کی التماس کرتا ہے۔ شاہی حاجب

جواہرات کی زنجیر کھول کر کالیداس کے سر پر رکھ دیتا ہے
اور پردہ دو حصوں میں تقسیم ہو کر پھٹ جاتا ہے۔ تالیوں
اور تحسین کے نعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ جنگل کا سین
جس سے ڈراما کا افتتاح ہوتا ہے بہت مقبول ہوا ہے۔ پہاڑ
سے آبشار کے گرنے کی آواز دور تک سنائی دیتی ہے اور نو
طلوع آفتاب کی سنہری شعاعیں سر سبز درختوں کے پتوں
سے چھن چھن کر مہاراجہ وشونت (ایک کردار) کے چہرے
پر پڑ رہی ہیں۔ مہاراجہ دہقانی لباس پہنے تیر و کمان ہاتھ
میں لئے اپنی شکاری رتھ سے اترتا ہے اور رتھ بان سے
فصیح سنسکرت نظم میں مخاطب ہوتا ہے۔ اب اسٹیج کے
پچھلے حصہ کو بلند کیا جاتا ہے اور ایک چراگاہ نظر آتی ہے
جس میں دو سانولے رنگ کی لڑکیاں پودوں کو سینچ
رہی ہیں . . . . اور اس طرح یہ ناٹک انجام
کو پہنچتا ہے ؟

ڈاکٹر ولسن کے بیان سے بھی واضح ہوتا ہے کہ تھیٹر کے نام سے کوئی
علیحدہ عمارت گو نہ ہوتی تھی جہاں ہر شخص ٹکٹ خرید کر جا سکتا تھا لیکن
سنگت سال کے نام سے ایک فراخ ہال شاہی محلوں یا خاص مقاموں پر

وص تھا چونکہ اس قدیم زمانہ میں ڈراما روپیہ کمانے کا ذریعہ نہ تھا اسی
تھیٹر اور ٹکٹ کا رواج نہ تھا۔
یقیناً اردو تھیٹر کی ابتدا اس شان اور متانت سے نہیں ہوئی بلکہ
ج میں جن ساز و سامان سے کام لیا گیا اس کا ذکر محمد عمر نور الہٰی صاحبان
ربانی سنئے:۔

"...... اسکولوں کے ہال تھیٹر کے کام آئے اور بنچوں سے اسٹیج
بنایا گیا۔ بستروں کی چادریں اور گھریلو ساز و سامان پردوں
اور اسٹیج کی دیگر ضروریات کیلئے استعمال کئے گئے اور ڈراما
"سہراب و رستم" اسٹیج ہوا ......"

کون ہے جو اس نقشہ کو پیش نظر رکھکر نہ کہے کہ یہ "بھان" اور "پراہسن"
ملتا جلتا ہے خصوصاً یہ معلوم کر کے کہ اردو تھیٹر کی ابتداء روپیہ بٹورنے
یت سے کیگئی جو کہ "بھان" اور "پراہسن" کا بھی واحد مقصد تھا۔ اس
علاوہ دونوں میں فنی اور ادبی خصوصیت کا فقدان تھا۔ اداکار جو
ست باز" کہلاتے تھے ہر دو جگہ ادنیٰ طبقہ سے تعلق رکھتے تھے جہالت
پیشے کی وجہ سے سوسائٹی میں ان کا کوئی درجہ نہ تھا۔ غرض یہ کہ
و تھیٹر کی ابتدا ابتذال سے ہوئی۔
اس موقع پر یہ ذکر بھی نامناسب نہ ہوگا کہ بڑے بڑے شہروں

میں انگریزی وضع کے ایلز بتھ کے زمانہ کے تھیٹر قایم ہو چکے تھے۔ گو یہ ابتدا
میں شوقیہ (Amateur) اداکاروں کے
ہاتھوں میں تھے جو عموماً شکسپیر کے ڈراموں کو اسٹیج کرکے دل بہلاتے
تھے مگر رفتہ رفتہ ان تھیٹروں میں ہندوستانیوں کا بھی دخل ہوتا گیا او
ان میں بھی بعض کالیداس کے ترجمے کھیلے گئے۔ بنگالی اور مرہٹی تھیٹر
بانیوں اور منتظموں نے تو اس قسم کے مغربی تھیٹروں سے بہت کچھ استفادہ
کیا اور اپنے تھیٹروں کی اصلاح کی لیکن اردو تھیٹر نے ان سے ابتدا ہی
زیادہ استفادہ نہیں کیا کیونکہ دوسرے ہندوستانی تھیٹروں نے اردو
کہیں زیادہ ترقی کرلی پھر بھی تھیٹروں کی ساخت، شکسپیر کے ڈراموں کے
ترجموں اور دوسرے انتظامی معاملات میں اردو تھیٹر کے منتظموں نے
اس قسم کے انگریزی تھیٹروں سے تھوڑا بہت ضرور استفادہ کیا اور ا
سب کا ملا جلا اثر اردو تھیٹر پر پڑا مگر کاروباری اور تجارتی رنگ اس قد
نمایاں رہا کہ کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اوریجنل تھیٹریکل کمپنی | اردو اسٹیج کے بانیوں میں سیٹھ پسٹن جی فرام
کا نام ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ سیٹھ صاحب اردو شاعری کی زلف گ
گیر کے اسیر تھے۔ وہ رنگ و پرویں کے تخلص سے مشاطگی کیا کرتے تھے
اور نواب علی نفیس سے اصلاح لیتے تھے۔ بڑھتے ہوئے شوق سے مجبو

رانہوں نے اواخر انیسویں صدی میں "اوریجنل تھیٹریکل کمپنی" کے نام سے بمبئی
ایک باقاعدہ ناٹک کمپنی قایم کی جس میں خود بھی اداکاری کرتے تھے اور
شید جی بالی والا۔ کاؤس جی کھٹاؤ اور جہانگیر جی اس کمپنی کے ناموراداکار
رگذرے ہیں۔ رونق بنارسی اور حسینی میاں ظریف اس کمپنی کے
راما نگار تھے۔ اردو تھیٹر نے چند ہی دنوں میں کچھ ایسا رنگ جمایا کہ
دسری تفریحوں کو بالکل مات کر دیا اور جدھر دیکھو اردو ڈراما کا
وطی بول رہا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کمپنی نے فن
راما کو کوئی ترقی نہیں دی لیکن یہ کیا کچھ کم ہے کہ اس نے پبلک کے
ں و دماغ کو اس طرف متوجہ کر لیا۔

کٹوریہ ناٹک کمپنی | فرام جی کے انتقال کے بعد بالی والا اور کھٹاؤ
نے اپنی اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجدیں علیحدہ علیحدہ بنالیں خورشید جی
لی والا کی کمپنی "وکٹوریہ ناٹک کمپنی" کے نام سے مشہور ہوئی۔ بالی
الا اپنے زمانہ کا بہترین طربیہ اداکار تھا۔ چھچھورپن طبیعت میں نہ
تھا۔ متانت اور سنجیدگی کا دامن بہت کم ہاتھوں سے چھوٹنے پاتا تھا۔
بنگلہ میں اتنا ہر دل عزیز تھا کہ جہاں اسٹیج پر یہ رونما ہوا تھیٹر میں
سناٹا چھا گیا۔ سب گوش برآواز ہو گئے۔ تماشہ شروع کیا اور لوگ ہنستے
ہنستے لوٹن کبوتر بن گئے۔

وکٹوریہ ناٹک کمپنی نے ۱۹۱۱ء کے دہلی دربار کے موقع پر نا
اور دیہہ پیدا کیا اور اسی سلسلہ میں لندن کے سفر کی سوجھی۔ ۱۹۱۲ء
میں بالی والا نے اپنی کمپنی لندن کے سفر کے لئے تیار کر لی۔" دی اسکیچ
(The Sketch) بالی والا کی کمپنی کے متعلق
ہے" بالی والا اپنی ہندوستانی اداکاروں کی کمپنی کے ساتھ جس
(۲۵) کے قریب پارسی اداکار شامل تھے۔ دی انڈین اینڈ کلونیل
اکزبیشن (The Indian + Clonial Exhibition
کے موقع پر لندن پہنچا .... چونکہ اس کمپنی نے لندن وا
کے مذاق کے مطابق تماشا نہیں کیا اسی لئے مالی نقصان ہوا لیکن
تجربہ اور فنی معلومات کی حد تک اس کمپنی نے بہت کچھ حاصل
...... " دی ٹاٹلر" (The Tatler)۔
بھی بالی والا اور اس کی کمپنی کی ہمت بڑھائی اور مستعدی اور جوش
سراہا۔ بالی والا کو ملکہ معظمہ وکٹوریہ اور ایڈورڈ ہفتم کے حضور میں
اداکاری کا موقع ملا ملکہ اور شہنشاہ نے اظہار خوشنودی فرما کر
بلند کئے۔ ان کے علاوہ متعدد والیان ریاست نے تمغے عنایت ف
بالی والا اور اس کے ساتھیوں نے مغرب کے سفر سے فن ڈراما
اور اداکاری کے سلسلہ میں بڑا استفادہ کیا۔

بالی والا کے علاوہ اس کمپنی کے دوسرے مشہور اداکار رستم جی۔ مس
ورشید۔ مس زہرہ۔ مس مہتاب وغیرہ ہیں ابتدائی ایام میں مس میری
بسٹنی ایک مغربی نژاد ایکٹرس نے اس کمپنی میں حیرت انگیز قابلیت
کے جوہر دکھائے اور اردو گانوں میں خاصا نام پیدا کیا۔ ڈراما لکھنے
کے لئے منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی کو اس کمپنی نے منتخب کیا۔
الفریڈ تھیٹریکل کمپنی | ہندوستان کے دوسرے مشہور اداکار اور
بالی والا کے مدمقابل کاؤس جی کھٹاؤ نے "الفریڈ تھیٹر" قائم کیا۔
جس طرح بالی والا طربیہ پارٹ کرنے میں اپنی نظیر نہیں رکھتے تھے
اسی طرح کاؤس جی حزنیہ پارٹ کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے
اس کمپنی نے شکسپیر کے ڈراموں کو خوب رواج دیا۔ شاید اس کی
وجہ یہ تھی کہ کاؤس جی رومیو اور ہملٹ کا پارٹ خوب کیا کرتے تھے۔
مشہور ہے کہ وہ شہرۂ آفاق اداکار "ہنری ارونگ" کے نقش قدم پر
چلا کرتے تھے اس لئے وہ "ہندوستان کے ارونگ" کہلاتے ہیں۔
اس کمپنی کے دوسرے مشہور اداکار منیجر شاہ۔ گلزار خاں۔
ماسٹر موہن۔ مادھورام مس زہرہ۔ مس گوہر وغیرہ خیال کئے جاتے تھے۔
اس کمپنی کے سب سے پہلے ڈراما نگار سید مہدی حسن احسن لکھنوی ہیں۔
آپ کے بعد آغا حشر کے سپرد یہ اہم خدمت ہوئی اور حشر کے بعد اس

کام کو بتیاب نے سنبھالا۔

۱۹۱۲ء میں کاؤس جی مرض ذیابطیس کے شکار ہوگئے اور کچھ عرصہ بعد لاہور میں انتقال کیا۔ اُن کے بعد اُن کے لڑکے جہانگیر جی نے چار پانچ سال تک تھیٹر سنبھالا پھر کلکتہ کے مشہور تاجر مسٹر میڈن کے ہاتھوں فروخت کر ڈالا۔ میڈن کا انتقال ۱۹۲۳ء میں ہوا۔

نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی | محمد علی ناخدا نے "الفریڈ تھیٹر" کی ٹکر پر ایک نیا تھیٹر "نیو الفریڈ تھیٹر" کے نام سے کھولا۔ مسٹر سہراب جی اس کے منتظم مقرر کئے گئے۔ انہوں نے اس تھیٹر کی دامے۔ درمے اور قدمے ہر طرح مدد کی اور حقیقت میں بھی اس کے سیاہ و سفید کے مالک تھے۔ ڈراما نگاری کے لئے آغا حشر کو منتخب کیا۔ اس کمپنی نے کافی شہرت حاصل کی اور خوب روپیہ کمایا۔ آخر میں سہراب جی کی ضعیفی کے باعث کمپنی نے احمد آباد میں مستقل طور پر تھیٹر قائم کیا اور سیر و سیاحت سے منھ موڑ کر اقامت اختیار کی۔

اس کمپنی کے مشہور اداکار سہراب جی کے علاوہ عباس علی اور امرت لال کیشو نعیال کئے جاتے ہیں۔ کچھ عرصہ بعد امرت لال اس کمپنی سے علیحدہ ہو کر پارسی ناٹک منڈلی میں چلا گیا۔ پھر وہاں سے بھی علیحدہ ہو کر اپنا ڈراما "امرت" اسٹیج کیا۔ اسی گردش اور دوسری بد انتظامیوں کی

ے اس نے عین جوانی میں انتقال کیا۔

ڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی | "اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی" اواخر انیسویں

ی میں قایم ہوئی۔ پنجاب کے پہلے دورہ میں یعنی ۱۹۱۰ء میں یہ کمپنی

ل کر راکھ ہو گئی۔ اور ہزاروں روپیوں کا سازو سامان خاک کا ڈھیر

یا لیکن اس کے صاحب حوصلہ اور باہمت مالک سیٹھ اردشیر ٹوہنٹی

ذاتی قابلیت مستعدی اور محنت سے اس کھنڈر پر دوبارہ بمبئی میں

عظیم الشان تھیٹر تعمیر کیا۔ مسٹر ٹوہنٹی خود بھی اچھے اداکار تھے اور

ڈ یہی سبب تھا کہ کبر سنی کے باوجود بھی اپنے بل بوتہ پر تھیٹر چلاتے رہے۔

بلی کمپنی | "جوبلی کمپنی" دہلی کے ایک رئیس زادے کی کاوش کا نتیجہ

ی۔ اس کا سارا انتظام۔ دیکھ بھال اور نگرانی سید عباس علی کے ہاتھو

ں تھی۔ ان کی اداکاری اور گانوں کی وجہ سے اس کمپنی نے بہت جلد

نی کی اور دیکھتے ہی دیکھتے ملک کے بہترین تھیٹروں کی فہرست میں

ں کا نام نظر آنے لگا۔ شدت علالت کے باوجود بھی عباس علی کو اس

بنی کے نام و نمود کا بیحد خیال رہتا تھا۔ ایک دفعہ جب کہ وہ بستر علالت

پڑے تھے کسی نے کمپنی کی مالی حالت کا دکھڑا سنایا اور دبی زبان

ے کہا کہ عباس علی کی طویل علالت نے کمپنی کو بہت نقصان پہنچایا۔

سنتے ہی عباس علی نے منتظم کو بلا بھیجا اور حکم دیا کہ آج کے اشتہار میں

اعلان کرے کہ عباس علی "گلرو زرینہ" میں رستم کا پارٹ کریں گے۔ چنانچہ
اسی مضمون کا اشتہار تقسیم کیا گیا۔ لوگ جو عرصے سے عباس علی کی ادا
کے مشتاق تھے جوق در جوق تھیٹر پہنچے جب اعلان عباس علی نے رستم
کا پارٹ کیا جو بدقسمتی سے ان کی زندگی کا آخری پارٹ ثابت ہوا
جوش وخروش میں انہیں اپنی علالت کا خیال نہ رہا اور زخموں کے
ٹانکے کھل گئے جس کی وجہ سے وہ دوبارہ صاحب فراش ہوئے
ایسے کہ پھر اٹھ نہ سکے۔

ان کمپنیوں کے علاوہ بے شمار کمپنیاں حشرات الارض کی
پیدا ہوئیں اور چند ہی دنوں میں فنا ہو گئیں۔ اس زمانہ میں ادا
کی شہرت پر کمپنی کا دار و مدار ہوتا تھا۔ لوگ صرف اداکاروں
فہرست دیکھ کر ناٹک دیکھنے جوق در جوق چلے آتے تھے اسی لئے
کمپنی کے ہاں اگر عوام کے منظور نظر اداکار ہوئے تو اس نے خو
روپیہ بٹورا نہیں تو اس کا دیوالیہ نکل گیا۔ اور ان اداکارو
جہالت کی وجہ سے یہ حالت تھی کہ کسی ایک کمپنی میں زیادہ عرصہ
ٹھیرتے نہ تھے۔ آج یہاں تو کل وہاں۔ ابھی اس کمپنی میں ملا
ابھی اس میں شریک۔ غرض یہ کہ اداکاروں کے ساتھ ساتھ کم
کی شہرت بھی گھومتی تھی۔ اور یہی وجہ تھی کہ پچاسوں کمپنیاں

ہوئیں چند روز لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کیا شہرت اور روپیہ کمایا
اس کے بعد آن کی آن میں معاملہ دگرگوں ہو گیا مفلس اور دیوالیہ
ہونے کی وجہ سے مٹ گیئں ۔

اس قسم کی لاتعداد کمپنیوں میں سے چند کے نام حسب ذیل
ہیں جنھوں نے نسبتاً زیادہ شہرت حاصل کی :-

"بھارت دیاکل کمپنی" - یہ میرٹھ میں قایم ہوئی اور کچھ دنوں
بعد احمد آباد میں ختم ہو گئی - اس کمپنی کا ڈراما "بدھ بھگوان" مشہور ہے ۔

"جعدار کمپنی"

"امپریل کمپنی"

"لائٹ آف انڈیا"

آخر الذکر دو کمپنیوں کے بعض ڈرامے بہت مشہور ہیں لیکن اس
کا پتہ نہیں چلتا کہ ان ڈراموں کا مصنف کون تھا خیال غالب ہے
کہ ان کے مصنف حافظ محمد عبد اللہ رئیس چبوترہ اور ان کے شاگرد
مرزا نظیر بیگ اکبر آبادی ہیں جو ان کمپنیوں میں اداکاری بھی کرتے
تھے ۔

"الکزینڈرا تھیٹریکل کمپنی" - یہ کمپنی حبیب سیٹھ نے قائم کی تھی ۔

"البرٹ تھیٹریکل کمپنی" - یہ کمپنی پنجاب میں قائم ہوئی تھی ۔

"بیاکل کمپنی" - یہ میرٹھ میں قایم ہوئی تھی - سایل اس کمپنی کے ڈراما نگار تھے اور علی اطہر مشہور اداکار - دراصل اس کمپنی نے علی اطہر کی اداکاری کی وجہ سے بہت شہرت حاصل کی اور تھوڑے ہی عرصہ میں ہندوستان کی نامور کمپنیوں میں اس کا شمار ہونے لگا - لیکن جوں ہی علی اطہر نے اپنے آپ کو علیحدہ کر لیا اس کمپنی کی شہرت کو ناقابل تلافی نقصان پہنچا -

"ڈرامیٹک کلب" - یہ حیدرآباد دکن کی مشہور تھیٹریکل کمپنی تھی - یوسف مارکٹ علاقہ سالارجنگ میں قایم ہوئی تھی - اس کمپنی کے مشہور ایکٹرس انجبینی - جستو اور بھکن تھے - خصوصاً بھکن بہت اچھا گانیوالی تھی اور اس کے گانوں کی وجہ سے کمپنی نے بڑا نام اور بہت روپیہ کمایا - اس کمپنی کے مالک احمد حسین صاحب تھے اور ڈراما نگار امیر حمزہ - اس کے مشہور ڈرامے "اندرسبھا" اور "سحر سامری" تھے -

"بال ردم" - یہ بھی حیدرآباد دکن کی تھیٹریکل کمپنی گل باغ واقع ترپ بازار میں قایم ہوئی تھی - اس کے منتظم ابراہیم صاحب تھے اور ایکٹرس موتی مشہور تھی -

"وال منڈی" - یہ بھی حیدرآباد کی مشہور کمپنی تھی - بازار سدی عنبر میں قایم ہوئی تھی - اس کے منتظم جگبا تھے - اس کی ایکٹرس محبوب "مغنیہ تھی" -

اب ان کمپنیوں کی فہرست درج کرنیکی بجائے بہتر معلوم ہوتا ہے

ن قسم کی قدیم کمپنیوں کے انتظام۔ ان کا طریقہ کار اور ڈراما اسٹیج کرنے کے
طرز کے متعلق مختصر سا تبصرہ کریں۔

تھیٹریکل کمپنی عموماً کم و بیش چالیس پچاس اداکاروں پر مشتمل ہوتی
تھی۔ ان میں جو کمسن ہوتے اور خوبصورت ہوتے تھے انہیں زنانہ پارٹ
دیا جاتا تھا اور جو معمر اور تجربہ کار ہوتے وہ عاشق کا یا دوسرا بڑا پارٹ
کرتے۔ لڑکوں کیلئے گانا نہایت ضروری تھا جو لڑکا جتنا اچھا گاتا تھا اتنا
ہی وہ موزوں خیال کیا جاتا تھا۔ فن سے واقفیت کا لحاظ تو نہ ہوتا کیونکہ
کم عمری میں لڑکوں کا فن موسیقی میں مہارت حاصل کرنا کارے دارد تھا
البتہ آواز۔ لَے اور طرز پر گانے کی کامیابی کا دارومدار تھا۔ عاشق یا
رقیب یا اور دوسرے اداکاروں کے لئے لازمی تھا کہ وہ تلوار چلانے
اور لٹھ پھیرنے میں کچھ نہ کچھ ضرور دخل رکھیں کیونکہ اکثر ڈراموں میں
پبلک کو خوش کرنے کے لئے لڑائی جھگڑے کا منظر ضرور پیش کیا جاتا تھا۔
اس کے ساتھ ہی ساتھ اداکار کی جسمانی حالت اچھی ہونی ایک قسم کی
سفارش تھی۔ اونچے پورے اور ہٹے کٹے نوجوانوں کے لئے تھیٹر کی
اداکاری سے زیادہ موزوں کوئی پیشہ نہیں خیال کیا جاتا تھا۔

بعد میں قریب قریب تمام مشہور کمپنیوں نے زنانہ پارٹ کے لئے
عورتوں کی خدمات حاصل کر لیں۔ ان عورتوں کا چونکہ ناچ اور گانے سے

واقف ہونا نہایت ضروری تھا اسی لئے کمپنیوں کو کوئی شریف گھرانے کی لڑکی نہ مل سکی اور سب کی سب پیشہ ور عورتیں ہاتھ آئیں۔ سارے اداکار کیا مرد اور کیا عورتیں چونکہ سب ہی۔ عادات و اطوار اور تہذیب و اخلاق کے معیار سے گرے ہوئے تھے اسی لئے اداکاری کا پیشہ اس قدر بدنام ہوا کہ لوگ اداکاری میں حصہ لینا تو کجا اداکاروں سے دوستی رکھنا بھی اخلاقی جرم سمجھنے لگے۔ یہی سبب تھا جس کی وجہ سے اداکاری بحیثیت فن کبھی ترقی نہ کر سکی۔

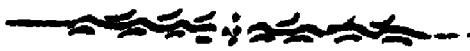
یوں بھی اداکار جاہل ناشائستہ اور آوارہ گرد ہوا کرتے تھے اس پر طرہ یہ کہ کمپنی کی جانب سے ان کی دیکھ بھال، نگرانی اور روک ٹوک کا کوئی انتظام نہ ہوتا تھا۔ ان کے حرکات اور افعال کی بازپرس نہ ہوتی تھی اسی لئے وہ اداکاری کو ایک تفریحی مشغلہ اور عیش و عشرت کا ذریعہ خیال کرتے تھے۔ ادا آموز (Director) اور اسٹیج کا منتظم دونوں اپنے اپنے فرائض سے واقف نہ ہوتے تھے۔ اور صرف اداکاروں کو پارٹ یاد دلانا کافی سمجھا جاتا تھا۔ وہ اپنا اپنا پارٹ حفظ کرلیں اور اونچی آواز میں دھرا دیں تو ان کا کام ختم ہو جاتا تھا۔ اکثر کمپنیوں کے اداکار بجربہ کار ہوتے تھے۔ انہی کے اشارے پر سارے اداکار ناچتے اور انہی کے کہے پر عمل کرتے تھے۔ کبھی کبھی کمپنی

مالک یا منتظم دخل دیتے تھے لیکن اگر زیادہ اختلاف ہوا اور دونوں اپنی اپنی جگہ پر اٹل رہے تو مالک اور منتظم کو اپنی رائے واپس لے لینی پڑتی تھی کیونکہ تجربہ کار اداکار کو ناخوش کرنا تجارتی اصول کے خلاف تھا اس لئے کہ اگر وہ ناخوش ہوکر نکل گیا تو بس کمپنی کا بھی دیوالیہ نکل گیا۔ اداکاروں کی وجہ سے کمپنی کا نباہ اور اداآموز اور منتظم کا صحیح معنوں میں فن اداکاری اور اسٹیج سے ناواقف ہونا دراصل تمثیل کی راہ میں سنگ گراں رہا۔

یہ تو تھی اداکاروں اور اداآموزوں کی حالت۔ اب ذرا ڈراما نگار کا تصور کیجئے۔ ہر کمپنی میں ایک شخص "منشی" کے عہدہ پر مامور کیا جاتا تھا۔ اس کا فن ڈراما سے واقف ہونا ضروری نہ تھا اسٹیج کے حالات سے باخبر ہونا لازمی نہ تھا۔ زبان اور بیان پر قدرت رکھنے کی بھی شرط نہ تھی اداکاروں کی شخصیت اور ان کے تاثرات کا جاننا بھی چنداں ضروری نہ تھا۔ بلکہ ڈراما کی تیاری کا طریقہ یہ تھا کہ منتظم یا مالک پہلے ایک من بھائے کا قصہ گھڑتا۔ پھر "منشی" کے ہاتھوں میں یہ من گھڑت قصہ پہنچتا اور وہ کسی نہ کسی طرح تک بندی کی مدد سے بے ربط قصہ کو جوڑ توڑ کر ڈراما کا قصہ جس میں کچھ تسلسل اور کچھ زور نمایاں ہوتا تھا تیار کرتا۔ اس کے بعد گویّے اس میں جا بیجا گانے حسب دلخواہ ٹھونس دیتے۔ اور ہاں

چلبلے پن کے مربے" کا نام ڈراما رکھا جاتا اس طرح کہ کوئی ایک اس کو ا
تصنیف نہیں کہہ سکتا اور شاید اسی وجہ سے ڈراما کے اشتہاروں پر مصن
کا نام بہت کم ہوتا تھا اور اکثر اداکاروں کے نام پر ہی اکتفا کیا جاتا تھ
ان حالات کو پیش نظر رکھکر کہا جا سکتا ہے کہ قدیم ناٹک کمپنیو
نے اردو ڈراما کی ادبی نقطہ نظر سے صحیح معنوں میں کوئی خدمت نہیں
کی اور اس کی وجہ جیسا کہ ہم اوپر کہہ چکے ہیں ان کی جہالت اور ذ
غرض تھی۔ البتہ اتنا ضرور کیا کہ عوام کو صنف ڈراما کا گرویدہ کرد
لوگوں میں اس کی خواہش پیدا کردی اور مانگ بڑھادی۔

طرز جدید کے پیش رو

(۱)

ظاہر ہے کہ کسی چیز میں تغیر۔ تبدیلی اور انقلاب ایکدم تو ہو نہیں سکتا اور اگر بظاہر ایسا معلوم ہو بھی تو اس کے چند در چند وجوہ ظاہری نظروں سے چھپے رہتے ہیں۔ ادب کا رجحان۔ طرز ادا کی تبدیلی اور انداز بیان کا تغیر بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ موجودہ مذاق جس کے لوگ عادی ہو چکے ہوں اور رائج شدہ طرز جس کی مقبولیت عام ہو چکی ہو ایکدم بدلی نہیں جاتی۔ خصوصاً ادب کی وہ صنف جس کا تعلق عوام سے زیادہ ہو تغیر و تبدل میں بڑی احتیاط چاہتی ہے۔ ایکطرف تو اردو ڈراما کا تعلق عوام سے تھا۔ ایسے عوام سے کہ جن کی قدامت پرستی اور جہالت تباہ کن حد تک پہنچ گئی تھی اور دوسری طرف تھیٹریکل کمپنیاں تجارتی اغراض کے تحت قائم ہوتی تھیں۔ اسی سبب سے عامیانہ روش اور

رائج شدہ طرز سے ایک قدم بڑھانا بھی قریب ناممکن تھا۔ تھیٹریکل کمپنیاں تو عوام کی پسندیدہ اور مرغوب طرز کے ڈرامے پیش کرتی تھیں اسی لئے تبدیلی کی ابتدا عوام کی طرف سے ہونی چاہئے تھی لیکن ہندوستانی تماشائیوں کا یہ عالم کہ دنیا ساری بدل جائے تو بدل جائے مگر ان کے کانوں پر جوں تک نہیں رینگتی۔ ان کی وضع داری کا یہ تقاضا کہ جس چیز کو ایک مرتبہ پسند کر چکے ہیں اس کو ہمیشہ پسند کرتے رہیں گے اور جہالت کا یہ حال کہ جو چیز آنکھوں کے سامنے ہے نہ تو اس کی خوبیوں سے واقف اور نہ خرابیوں سے آگاہ۔ غرض یہ کہ ادھر تھیٹریکل کمپنیوں کو یہ انتظار کہ اگر عوام کی مانگ میں تبدیلی رونما ہو تو ڈراموں کی طرز بدل دیں اور ادھر عوام کا یہ خیال کہ تھیٹریکل کمپنیاں خود زمانہ کے ساتھ اپنا رنگ بدلیں۔

بالآخر اصلاح کی طرف قدم بڑھایا گیا لیکن نہ اس کی ابتدا عوام کی طرف سے ہوئی اور نہ تھیٹریکل کمپنیوں کی طرف سے بلکہ وہ طبقہ جس کے دل میں زبان اور ادب کا درد تھا ان بے اعتدالیوں کو برداشت نہ کر سکا اور اپنی مخصوص صحبتوں میں دبی زبان سے شکایت ہونے لگی مگر یہ طبقہ بھی اپنی وضع کا پابند تھا اور تھیٹر کو عامیانہ چیز سمجھ کر ڈرامے کی چوٹ اس کے متعلقین کو مخاطب کرنا نہ چاہتا تھا اور ان بھڑ ...

چھیڑنے کی ہمت نہ تھی۔ اس کے علاوہ بدنصیبی دیکھئے کہ جن لوگوں
ماکی اصلاح کا خیال ہوا۔ انہیں صرف زبان اور ادب کا پاس تھا
سے انہیں کوئی دلچسپی نہ تھی۔ نہ وہ فن ڈراما کے ماہر تھے اور نہ
اور اداکاری سے کوئی دلچسپی نہ تھی اور در اصل یہی وہ سبب تھا
ملاح کا خیال اور اس پر ایک حد تک عمل کرنے کے بعد بھی اردو
نے بحیثیت فن کوئی ترقی نہیں کی۔ اردو ڈراما کا بگڑا ہوا اسٹگار
ور سکتا ہے تو ان حضرات کی مشاطگی سے کہ جنھیں زبان اور ادب
اتھ ساتھ فن ڈراما میں بھی مہارت حاصل ہو۔

اس دور میں سوائے حکیم احمد شجاع صاحب کے شاید کسی اور نے
کے لئے ڈرامے نہیں لکھے۔ اور احمد شجاع صاحب نے بھی لکھے تو تجارتی
ون کیلئے اسی لئے ایک دم کا یا پلٹ دینا مناسب خیال نہ کیا۔
اندیشہ تھا کہ اگر عوام کے پسند کا ڈراما نہ ہو تو کمپنی اسے کھیلنا
نہ کریگی۔

دوسرے ڈراما نگاروں نے اسٹیج اور تھیٹر کا خیال ہی نہیں
رف زبان اور بیان کا ایک پاکیزہ نمونہ پیش کرکے یہ سمجھ لیا کہ انہوں
ردو ڈراما کو نئے رستہ پر لگا دیا حالانکہ جب تک تھیٹروں کی اصلاح
ہر اٹھایا جائے اردو ڈراما ترقی نہیں کر سکتا کیونکہ اردو ڈراما

تجنیشر کی پیداوار ہے۔

اب ہم اس طرز کے بعض ڈراما نگاروں کی کوششوں کا
علیحدہ ذکر کریں گے۔

آزاد | اتفاق دیکھئے کہ جس نے اردو نثر و نظم کو قدیم ڈگر سے ہٹ
بساطا بھر کوشش کی اسی نے اردو ڈراما کو بھی طرز قدیم کے طوق
سے آزاد کرنا چاہا۔ اُن دنوں کا ذکر ہے جب کہ شمس العلما مولانا
آزاد غدر کی وجہ سے دلّی چھوڑ کر پنجاب میں آ رہے تھے اور یہاں
کی اصلاح کی کوشش کر رہے تھے۔ پرنسپل صاحب گورنمنٹ کالج
فرمائش پر آزاد نے "میکبتھ" کا ترجمہ شروع کیا جس کا ابتدائی حصہ
کے کسی اخبار میں شائع بھی ہوا تھا۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ آپ
دلبستگی نہ ہوئی اسی لئے یہ ادھورا ہی رہا۔ اگر ترجمہ مکمل ہو جا
شکسپیر کے اردو ترجموں میں ایک خاصہ کی چیز ہوتی۔ اس کے
آزاد نے نور جہاں اور جہانگیر کے قصہ کو ڈراما کی شکل میں اکیہ
منتقل کرنا چاہا۔ تھوڑا حصہ تیار ہوا تھا کہ دیوانگی نے قلم چھین
سنہ ۱۹۰۶ئہ میں شیخ (اب سر) عبد القادر نے یہ حصہ "مخزن" میں ش
تھا۔ مرتے دم تک آزاد اس کو مکمل نہ کر سکے اور مرنے کے بعد بھی
رہا۔ بالآخر آغا طاہر نبیرہ آزاد نے ناصر نذیر فراق دہلوی سے

کہ وہ اس کو مکمل کردیں۔ اور حسب فرمائش فراقؔ نے ڈراما مکمل کیا۔

ڈراما کا موضوع نہایت اچھا ہے لیکن اکبر کی کمسنی سے جہانگیر کی ضعیفی تک واقعات بیان کرنے کی کوشش کرنا طوالت کا باعث ہو گیا۔ ڈراما نگار کو ۱۵۴۲ء سے ۱۶۲۲ء تک ستر برس کے واقعات پیش کرنے میں دقت یہ ہوئی کہ اس زمانہ کے کون سے واقعات چنے اور کون سے چھوڑ دے۔ گو کہ نورجہاں اور جہانگیر کے عشق پر حقیقی معنوں میں ڈراما کے پلاٹ کی بنیاد ہے لیکن مصنف واقعہ نگاری کے خیال سے جشن۔ دعوتیں اور لڑائیاں بیان کرنے میں زور قلم صرف کرتا ہے مگر مصنف کو فن کاری میں اتنا کمال نظر نہیں آتا کہ وہ سلیقہ اور چابکدستی سے ترتیب دیسکے اسی لئے واقعات ڈراماتی شکل میں عمدگی کے ساتھ پیش نہ ہو سکے۔ ان کی حیثیت افسانہ یا داستان سے زیادہ ملتی جلتی ہے۔

فنی نقطہ نظر سے "اکبر" زیادہ وقیع نہیں لیکن زبان اور انداز بیان کے لحاظ سے اس کو ایک خاص امتیاز حاصل ہے۔ یہ اسی مصنف کے قلم کی جنبشوں کا رہین منت ہے جس کی کتاب "دربار اکبری" منظر نگاری اور واقعات نگاری کا ایک شاندار اور غیر فانی مرقع خیال کی جاتی ہے۔ جشن۔ مینا بازار مجلس عیش و نشاط اور معرکہ آرائیوں کی تفصیل آزاد پھر اس انداز میں قلمبند کی ہے کہ ہماری آنکھوں کے آگے مغلیہ

معاشرت عیش و عشرت اور شان و شوکت کا سماں بندھ جاتا ہے
دوسرا سوال اس ڈراما پر یہ ہو سکتا ہے کہ کیا فراق اس
کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں؟ یہ صحیح ہے کہ اس وقت "اکبر" کو مکمل
کے لئے فراق سے بہتر کوئی اور ادیب نہ مل سکتا تھا لیکن یہ بھی غا
کہ فراق اپنی طرز میں آزاد نہ ہو سکے۔ ہاں اتنا ضرور کیا کہ ایک ادھو
چیز کو جو شاید نامکمل ہونیکی وجہ سے زمانہ کی دست برد سے بچ
تھی ایک حد تک محفوظ کر دیا۔

شوق قدوائی | منشی احمد علی شوق قدوائی ایک اچھے شاعر تھے
کو قدیم اردو ڈراموں کی تک بندی قابل اصلاح نظر آئی۔ چونکہ آ
فن ڈراما سے کوئی دلچسپی نہ تھی اور اردو ڈراما کی اصلاح کا
محض بھونڈی شاعری اور بے تکی نظموں کی وجہ سے پیدا ہو
اسی لئے آپ نے اردو ڈراما کی شاعری کو سدھارنے کا عزم کیا
سلسلہ میں "فیکرن دلوسی" اور "قاسم و زہرہ" لکھکر فصاحت کے
بہا دیئے۔

"قاسم و زہرہ" کی حیثیت ڈراما سے زیادہ مثنوی کی ہے۔ سا
سارا ڈراما نظم میں ہے۔ تقریباً تیرہ سو اشعار ہیں۔ اور بحر مثنوی
ہیرو (قاسم) فرہاد اور مجنوں کی قسم کا عاشق ہے۔ قاسم زہرہ

ملتا ہے اور پہلی نظر میں دل دیدیتا ہے۔ دروازہ پر ڈیوڑھی دیکر بیٹھ جاتا ہے۔
گھر والے پریشان ہوتے ہیں اور ماما "امیرن" کو بھیجتے ہیں کہ اس کا حال معلوم
کریں۔ وہ لوٹ کر گھر والوں سے اس کا حال سناتی ہے بر سہ

میں کیا کہوں اس نگوڑے کا حال پڑے اس کی نیت کا اس پر وبال
محبت غارت ہو چولھے میں جائے وہ دنیا سے اجڑے اٹھے گور کہا ئے
خدا جانے بچتا ہے کیا کیا ہوا کوئی پی کے ہو جیسے بہکا ہوا

قاری صاحب کو معاملہ رفع دفع کرنے کے لئے کہا جاتا ہے۔ وہ قاسم
کو اس کی بدتمیزی پر ڈانٹتے ہیں تو قاسم کہتا ہے۔ سہ

میں دل دیکے پھیروں یہ ممکن نہیں جوانی ہے پیری کا یہ سن نہیں
ملی دے کوئی لے حسد تجھ کسے کسی پر مرے کون کد ہو کسے

صفیہ زہرہ کو بہکاتی ہے اور قاسم کے خیال سے باز رکھنے کی کوشش
کرتی ہے۔ سہ

بجے جو بجے دھیان میں کچھ نہ لا سن اس کا ن تو اور اوس کا ن اڑا
ملے خاک میں لیکے ارمان وہ! تیری ایڑی چوٹی پہ قربان وہ

جب قاسم کسی طرح نہیں مانتا تو وہی فرہاد والی ترکیب عمل میں
لائی جاتی ہے۔ زہرہ کا مصنوعی جنازہ نکالا جاتا ہے اور قاسم کو باور
کرایا جاتا ہے کہ زہرہ مرگئی۔ معشوق کے اٹھ جانے کے بعد عاشق کو دنیا

سے کیا دلچسپی رہ سکتی ہے۔ وہ بھی خودکشی کر لیتا ہے۔

ہم بتا چکے ہیں کہ شوق کے مدنظر صرف اردو ڈراموں کی نظم کا
تھی اور اسی مقصد کے تحت انھوں نے ایک ڈراما فصیح اور سلیس کر
مکمل کیا تاکہ دوسرے ڈراما نگار بھی آپ کی تقلید میں روانی اور سلا
کو زیادہ دخل دیں مصنف نے اس ڈراما کی خود تاریخ نکالی ہے ا
میں نظم کی زبان و بیان کی خوبیوں کی طرف اشارا کیا ہے۔ ؎

الٰہی یہ قصہ کھلائے وہ باغ ۔۔۔ کہ گل ہو گلستان میں گل کا
جنوں عشق کا حسن جانے اسے ۔۔۔ فسوں حسن کا عشق مانے
زباں بنکے خود بول اٹھے داستاں ۔۔۔ کہ جادو ہے یہ لکھنو کی ز
اس اردو سے چمکا لطافت کا نام ۔۔۔ کہ اس میں نہیں ہے اضافہ
صفائی وہ بندش نے کی اختیار ۔۔۔ کہ ہر سطر پھنے ہے ہیروں

کھلی اس کی تاریخ پر یوں زباں
لڑی موتیوں کی ہے یہ داستاں

بغیر اضافت کے اتنی طویل نظم کہنا اور روانی اور آمد کو ہاتھ
جانے نہ دینا حقیقت میں شوق کی قادر الکلامی کی کھلی ہوئی
ہے اشعار اس لئے بھی نقل کئے کہ ناظرین بدلتی ہوئی زبان کا
ملاحظہ فرمائیں۔

مولوی عبدالحلیم شرر ناول نویس کی حیثیت سے ہر دلعزیز ہو چکے تھے
ان کی عمر کے آخری حصہ میں اونہوں نے دیکھا کہ اردو ڈراما کی سوکھی ہوئی
کی آبیاری کرنیوالا کوئی نہیں تو انہوں نے اس طرف بھی توجہ کرلے
ماں لی "شہید وفا" اسی دور کی یادگار ہے اس کا سلسلہ دلگداز
شایع ہوتا رہا لیکن بعد میں موقوف کردیا گیا۔
ایک اور ڈراما "میوہ تلخ" کے نام سے شایع کیا۔ یہ ڈراما موضوع کے
طرز قدیم سے بہت ہٹا ہوا ہے۔ اس میں پہلی مرتبہ یہ دکھانے کی کوشش
ئی ہے کہ شادی کے معاملہ میں لڑکی کا مشورہ بھی ضروری ہے۔ دو لڑکیاں
یمنہ" اور "صغرا" کا مقابلہ کرکے بتایا گیا ہے کہ لڑکی کی مرضی کتنی اہمیت
ی ہے حسینہ کو اس کے والدین جس لڑکے سے بیاہنا چاہتے ہیں وہ اسے
د نہیں اسی لئے وہ اپنی پسند کو ترجیح دیتی ہے اور والدین کے پسند
ہوئے لڑکے سے شادی کرنے سے انکار کردیتی ہے۔ اس کے برخلاف صغرا
ین کی پسند کو جبراً قبول کرلیتی ہے۔ لیکن آخر میں صغرا کو اس کا نتیجہ
تنا پڑتا ہے اور حسینہ تمام عمر اپنی زندگی خوشحالی کے ساتھ گزارتی ہے۔
ی ڈراما کا مقصد لڑکی کی پسند، تعلیم و تربیت۔ نکاح ثانی وغیرہ کو رسم
راج کی روشنی میں نہیں بلکہ شرعی اور معاشی نقطہ نظر سے پیش کرنا
۔ زبان اور بیان کی وہی خصوصیتیں نمایاں ہیں جو کہ شرر کی

خصوصیات ہیں۔ فنی نقطۂ نظر سے ڈراما کوئی اہمیت نہیں رکھتا
زبان اور انداز بیان کی خوبیوں کی وجہ سے "دور اصلاحی" کی
جگہ پانے کا مستحق ہے۔

زیبا | کشن چند زیبا نے موضوع کے لحاظ سے ایک قدم اور آ
سیاسی فضا سے متاثر ہو کر آپ نے "زخمی پنجاب" لکھا۔ حکو
اسے اشتعال انگیز سمجھ کر ضبط کر لیا۔ یوں بھی یہ ڈراما اپنے نام
دار تھا جبکہ سیاسی انتشار کی وجہ سے ہر طرف کرب و بے چینی کے
تھے اور آزادی کی تحریک انتہائی جوش و خروش کے ساتھ جار
تھی۔ اس پر طرہ یہ ہوا کہ حکومت نے اس کی ضبطی کا حکم دیا۔ یہ قا
بات ہے کہ جب کسی کتاب کو ضبط کر لیا جاتا ہے تو اس کی شہرت ا
زیادہ ہو جاتی ہے۔ ہر زبان پر اسی کے چرچے ہوتے ہیں اور ہر آ
دیکھنے کے لئے گردش کرتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ "زخمی پنجاب" کو با
چڑھا دیا گیا۔

ڈراما ممنوع ہونے کی وجہ سے اسٹیج نہیں کیا گیا اور اسی
کی خدمت نہ کر سکا لیکن یہ ضرور ہے کہ ڈراما کے موضوع کے لئے
ڈھونڈھ نکالا۔ زیبا کا مقصد دراصل یہ تھا کہ اردو ڈراما نگار
معلوم ہو جائے کہ سیاسی موضوع بھی ڈراما کے احاطے کے اندر

اور وہ اس قومی چیخ و پکار کے زمانہ میں اس صنف کے ذریعہ بھی قومی خدمت کریں۔

امراؤ علی | منشی امراؤ علی نے بھی ایک سیاسی ڈراما "البرٹ بل" لکھا۔ اس ڈراما میں حکومت کی مخالفت نہیں کی گئی گو کہ انگریز عہدہ داروں کو سخت متعصب اور مغرور دکھایا گیا ہے۔ اس کے بعض کردار "مسٹر ہارش" "مسٹر بریجوڈس" "مسٹر ایگر" "مسٹر پراوڈ" وغیرہ اسم بامسمیٰ ہیں۔ اس زمانہ کے وائسرائے لارڈ رپن کی تعریف کیگئی ہے۔ چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں "خدا تعالیٰ ہمارے پیارے وائسرائے کو سلامت رکھے جس کا یہ ادنیٰ فیض ہے۔ سو ا اے رپن قربان احسانت شوم۔ ایں چہ احسانت قربانت شوم۔ تاریخ ہندوستان میں یہ زمانہ بھی آب زر سے لکھنے کے قابل ہے۔"

"البرٹ بل" پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے اور طنز اور مزاح کا ایک شائستہ نمونہ پیش کیا گیا ہے۔ قدیم طرز کے ڈراموں میں پھکڑ، فحش اور ابتذال کو مزاح خیال کیا جاتا تھا لیکن امراؤ علی نے یہ احسان کیا کہ مزاح اور طنز میں شائستگی اور تہذیب کے دامن کو ہاتھ سے چھوٹنے نہ دیا۔ "چنڈال بابو" کا کردار بہت دلچسپ اور حقیقت سے بہت قریب ہے۔ مثلاً "چنڈال بابو" کا یہ فقرہ کہ "آج ہم شالا لوگوں کو گھر کے کواڑ بند کرکے خوب گالی دیگا۔ شالا جب سڑک پر نکلیگا ہم چھت پر سے اسٹون پھینکیگا اور چھپ جائیگا ...." واقعات کی ایک جھلک معلوم ہوتا ہے۔

ظفر علی خاں ان دنوں جب کہ مولنا ظفر علی خاں حیدر آباد سے "دکن ریویو" نکالتے تھے ایک ڈراما "جنگ روس و جاپان" لکھا جو دکن ریویو کے نمبر ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹ جلد سوم ستمبر۔ اکتوبر۔ نومبر۔ دسمبر ۱۹۰۵ء میں شائع ہوا۔ اس کی ضخامت ۱۹۶ صفحات ہے۔ تمہید مولنا عبد الحق بی اے معتمد انجمن ترقی اردو نے جو اس وقت مدرسہ آصفیہ حیدر آباد دکن کے ہیڈ ماسٹر تھے لکھی ہے۔ اس میں اس زمانہ کے سیاسی ماحول پر تبصرہ کیا ہے اور یورپ کی آخر انیسویں صدی کی جنگی پالیسی کو "مرض جوع" بتایا ہے۔

مصنف نے جاپانیوں کی قوم پرستی اور جذبہ وفا شعاری کو خا[ص] طور پر نمایاں کیا ہے۔ اس سے در اصل مقصد یہ تھا کہ جاپانیوں کی [قوم] پرستی کے افسانہ سے ہندوستانی سبق حاصل کریں اور ملک و قوم کی [خاطر] کیلئے کمر کسیں۔ ضعیف بیوہ کا خودکشی کرنا محض اس خیال سے کہ ا[س] لڑکے "اوکیو" کو ماں سے زیادہ قوم اور ملک کی خدمت کا موقع ملے اس نوجوان کا دھیان صرف قوم اور ملک کی طرف رہے اور اس [کے] پیش نظر سوائے ملکی خدمت کے اور کوئی کام نہ رہے۔ طفل مکتب مدرسہ کے اوقات کے بعد مٹھائی بیچ کر جنگی فنڈ میں روپیہ دینا غا[فل] ہندوستان اور سست ہندوستانیوں کے لئے محیر العقول ضرور

لیکن ان واقعات سے دل پر چوٹ لگتی ہے۔

ڈراما بہت طویل ہے اور اسٹیج کیلئے نہیں لکھا گیا حسن و عشق کا چٹخارا برائے نام ہے نظم و نثر ملے جلے ہیں لیکن پرانی طرز کا بھونڈا پن نمایاں نہیں کیونکہ ظفر علی خاں جسطرح ایک بلندپایہ نثر نویس ہیں اسی طرح بہت اچھے شاعر۔

کنور سین | لالہ کنور سین ایم۔اے بیرسٹر ایٹ لا رسابق پرنسپل لا کالج لاہور) اردو ڈراما سے بہت دلچسپی رکھتے ہیں۔آپ نے ایک ڈراما "برہمانڈ" لکھا جس کے تمام کردار اجرام فلکی ہیں۔

اطہر | رسالہ "تحریک" لاہور کے ایڈیٹر حکیم اطہر دھلوی نے ایک ڈراما "بیداری" لکھا۔ پرانی طرز سے ہٹاکر انداز اور اسلوب میں سادگی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن یہ ڈراما اسٹیج نہیں ہو سکتا۔

احمد حسین خاں | احمد حسین خاں صاحب بی۔اے "ایڈیٹر شباب اردو" پنجاب کے مشہور ادیب ہیں۔آپ کے بعض ناول ملک میں بہت پسند کیے گئے آپ نے ایک ڈراما "حسن کا بازار" لکھا جو یکم مارچ ۱۹۲۲ء کو گلوب تھیٹر میں اسٹیج ہوا۔

احمد شجاع | حکیم احمد شجاع صاحب بی۔اے سابق ایڈیٹر رسالہ "ہزار داستان" لاہور کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہیں:۔

باپ کا گناہ۔ بھارت کا لال۔ آخری فرعون۔ جان باز۔ حسن کی قیمت
منتوش۔ مینا۔ تارا۔ وغیرہ۔

"باپ کا گناہ" پہلی مرتبہ "دارالاشاعت" پنجاب سے ۱۹۲۲ء میں شایع ہو
نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی" کو اسٹیج کرنیکی اجازت دیگئی چنانچہ
مصنف آخری صفحہ پر لکھتے ہیں :۔ چونکہ اس ڈراما کو اسٹیج پر لانیکی اجازت
مسٹر فرام جی سہراب جی اوگرا ڈائرکٹر نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی"
کو دی جا چکی ہے اسی لئے کوئی کمپنی اس کو اسٹیج نہ کرے" اور محمد عمر
نور الہٰی صاحبان کے بیان کے مطابق ۱۹۲۳ء میں "الکزینڈرا تھیٹر"
نے بہ مقام لاہور اسٹیج کیا۔ اس کے بعض مناظر اس زمانہ کے بعض مشہور
رسایل میں شایع ہوئے "اور تحریک" میں اس پر ایک بسیط تنقید شایع
ہوئی۔ "باپ کا گناہ" کے بعد آخری فرعون۔ بھارت کا لال اور جان باز
لکھے۔

منتوش۔ مینا۔ اور تارا بنگالی ڈراموں کے ترجمے ہیں :۔
آپ نے طرز قدیم کو قابل اصلاح تو ضرور خیال کیا لیکن بالکل ہی کا
پلٹ دینا خلاف مصلحت سمجھا چنانچہ "باپ کا گناہ" کی تقریب میں لکھتے
ہیں :۔ میری تمنا ہے کہ ڈراموں کی روش عام طور پر تبدیل ہو جائے
مگر جو تبدیلی مدارج و منازل سے بے نیاز ہو مقبول عام نہیں ہو سکتی

اسی لئے اگرچہ اس ڈراما میں بہت سی قابل اعتراض رسمیات کو ترک کر دیا گیا ہے تاہم طرز تحریر اور بیرونی حیثیت میں بہت تغیر روا نہیں رکھا گیا۔ ۔ ۔"

رسوا مرزا محمد ہادی رسوا لکھنوی ملک کے مشہور ادیب خیال کئے جاتے ہیں۔ آپ کو اردو ڈراموں کی زبان پر سخت اعتراض تھا اور ہمیشہ اس کی اصلاح کی فکر کیا کرتے تھے۔ اس سلسلہ میں ایک ڈراما "مرقع لیلیٰ مجنوں" لکھا۔ اس کے ذریعہ لکھنؤ کی فصیح اور سلیس زبان کا ایک مرقع تو پیش کیا لیکن ڈراما پورے کا پورا نظم میں لکھ کر وہی پرانی لکیر پیٹی۔ ستم یہ کیا کہ موضوع بھی فرسودہ لیا اور اس خزینہ میں ایک مبتذل نقل عوام کے خوش کرنے کو ٹھونس دی۔ مرزا صاحب جیسے روشن خیال واقف کار اور سنجیدہ ادیب سے اس قسم کی لغزش واقعی تعجب خیز ہے۔

شوق قدوائی کی طرح رسوا کو جدید طرز کے پیش روؤں میں صرف اسی لئے شامل کیا جاتا ہے کہ انہوں نے طرز قدیم کی زبان کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی اور اس کے مقابل ایک فصیح اور سلیس نمونہ پیش کیا۔

طرزِ جدید کے پیرو

طرزِ جدید کے پیش روؤں نے زبان اور اندازِ بیان کی اصلاح کی لیکن فنی پہلو نظرانداز کر دیا گیا۔ اسی سبب سے توقع کے مطابق اردو ڈراما ترقی نہ کر سکا اس پستی کا احساس طرزِ جدید کے پیروؤں کو ہوا اور انہوں نے اچھی طرح سمجھ لیا کہ جب تک اس کمی کو پورا نہ کیا جائے گا اردو ڈراما صحیح معنوں میں عروج حاصل نہ کر سکیگا چنانچہ اشتیاق حسین صاحب قریشی "گناہ کی دیوار" کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:۔

"میرا عقیدہ ہے کہ ڈراما کو زندگی کی صحیح تصویر پیش کرنی چاہیے اور اگر کوئی فوق العادت ضرورت درپیش نہ ہو تو اسے ایسا ہونا چاہیے کہ تمثیل کے وقت ناظرین یہ محسوس کریں کہ وہ اسی دنیا کے واقعات کو مشاہدہ

کر رہے ہیں۔اس کے برخلاف ہمارے موجودہ ڈرامے لباس
ماحول مضمون اور ہر دوسرے اعتبار سے فضا کو زیادہ
سے زیادہ مصنوعی اور غیر فطری بنانے میں سبقت لیجانیکی
کوشش کرتے ہیں۔

ایک ضرورت یہ ہے کہ ڈراما کا پلاٹ زیادہ پیچیدہ نہ ہو
تاکہ مصنف کو زندگی کے متعلق اپنے عقاید بیان کرنے کا موقع
ملے یا کم از کم وہ محض واقعات کی آندھی کی بجائے پرسکون
زندگی کی صحیح تصویر پیش کر سکے۔ایسے واقعات جو اسٹیج پہ
تمثیل ہونیکی صلاحیت نہیں رکھتے مثلاً جنگ جہازوں
کا ڈوبنا۔یا ریل گاڑی کا تصادم ڈراما میں نہیں ہونے
چاہئیں۔اس لئے کہ ان کی صحیح تصویر کا پیش ہونا چونکہ
ناممکن ہے لہذا ناظرین کے دل میں یہ خیال ہر وقت موجود
رہتا ہے کہ یہ نقل ہے اصل نہیں۔اس کے مقابلہ میں اگر
پرسکون زندگی کو تمثیل کیا جائے تو ناظرین کو نقل پر اصل
کا دھوکہ ہو سکتا ہے اور ظاہر ہے کہ یہی تمثیل ہی کاکات
کی جان ہے۔

ہمارے ملک میں ڈراما کے تنزل کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ ہمارے

ڈرامے بہت طویل ہوگئے ہیں اور ان میں بہت وقت صرف ہوتا ہے تعلیم یافتہ حضرات بالعموم مشغول زندگی بسر کرتے ہیں اُن کے لئے یہ ناممکن ہے کہ شام کے ۸ بجے سے صبح کے دو بجے تک اپنی نیند خراب کریں اور دوسرے دن ہر کام سے معطل رہیں۔ لہٰذا وہ تھیٹروں کو بیکاروں کا مشغلہ سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں یہی سبب ہے کہ ہمارے تھیٹروں پر جہلا کی حکومت ہے اور چونکہ تمثیل کی ترقی ناظرین کے ذوق پر منحصر ہے لہٰذا ہمارے ڈرامانے کوئی ترقی نہیں کی۔ دہلی والوں کی اصطلاح میں "چوانی والے" اپنے سولہ پیسہ کی قیمت وصول کرنی چاہتے ہیں اور چونکہ ان کے نزدیک بھڑکدار لباس۔ رنگین پردے دلچسپ گانے اور سطحی مسخرہ پن ہی ڈراما کی جان ہیں لہٰذا یہی چیزیں ہمارے پبلک اسٹیج پر پیش ہوتی ہیں۔ میں ڈراما کی ترقی کو قومی ترقی کا ایک اہم جزو تصور کرتا ہوں اور اس کا قومی اخلاق و عادات۔ خیالات و محسوسات پر جو اثر ہوتا ہے اس کے اعتبار سے اس کا مدعی ہوں کہ ڈراما سے قوم کی بڑی خدمت ہو سکتی ہے۔ لہٰذا میں ضروری خیال کرتا ہوں کہ ڈراما کو اس بیچارگی کے عالم سے نجات

دلائی جائے اور اس رستہ میں پہلا قدم یہ ہوسکتا ہے کہ ڈراما
کو چھوٹا کیا جائے۔ طویل ڈراما فی الحقیقت بہت سی غیر
ضروری اجزا پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہمارے ڈراموں میں اکثر
فی الحقیقت دو غیر مربوط ڈراموں کے مجموعے ہوتے ہیں جن
میں سے ایک اصلی ڈراما ہوتا ہے اور دوسرا کامک ہوتا
ہے۔ یہ کامک اس قدر ضروری تصور کیا جاتا ہے کہ خواہ اصلی
ڈراما کا افسانہ کتنا ہی المناک کیوں نہ ہو کامک کا ہونا اس
میں ضروری ہوتا ہے۔ دوسرا جزو گانے کا ہے جس کا ایسا بے
محل استعمال ہوتا ہے کہ ذوق سلیم اس پر ماتم کرتا ہے۔
اگر ان حشو و زوائد سے ڈراما کو پاک کر دیا جائے تو بہت
وقت بچ سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ہمارے ہاں سین اس
کثرت سے ہوتے ہیں کہ یا تو ان کو مناسب سامان کے ساتھ
پیش کرنا ناممکن ہے اس لئے کہ سین کو کامل ترتیب کے
ساتھ تبدیل کرنے میں دیر لگتی ہے یا پھر وہ صحیح فضا نہیں
پیدا ہوسکتی جو ماحول کو ناظرین کے لئے بالکل زندہ اور
اصل کے مطابق بنا دے۔ ہمارے بڑے سے بڑے تھیٹر اس
سے قاصر رہتے ہیں۔ اس لئے کہ ماحول صرف پردہ کی تبدیلی

تبدیل نہیں ہوتا بلکہ اور لوازم بھی درکار ہیں اس کے علاوہ
دیر بہت لگتی ہے اگر سین تعداد میں کم ہوں اور طویل ہوں
تو وہ اس سے بدرجہا بہتر ہے کہ چھوٹے چھوٹے سین کثرت
سے دکھائے جائیں۔ اس میں وقت کی خرابی کے علاوہ کوئی
فائدہ نہیں ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔"

طرز جدید کے پیرؤں کی نمایاں خصوصیت فنی اصلاح کا خیال ہے۔ اسی
سلسلہ میں دوسری زبانوں کے عمدہ ڈرامے اردو میں منتقل کرنے کی کوشش
جاری ہے۔ بلاشبہ اردو ادب کا یہ دور ترجمہ کا دور ہے جس طرح دوسری
زبانوں کے مختصر افسانوں کو اردو میں منتقل کر کے ادب کی اس صنف کو مالا
مال کیا گیا اسی طرح وہ دن دور نہیں جب کہ فنی نقطہ نظر سے پاکیزہ ڈراموں
کے ترجموں سے اردو کا دامن تہی بھر جائیگا۔

اس طرز کے پیروؤں کی دو جماعتیں ہیں۔ ایک وہ جن کے ترجمے یا تصانیف
میں پلاٹ کی ترتیب۔ سیرت نگاری۔ موضوع کی دلچسپی اور ڈرامائی تاثرات
تو موجود ہیں لیکن انہیں اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکتا اور دوسری
جماعت وہ ہے جن کے ترجمے یا تصانیف دوسری فنی خوبیوں کے علاوہ
اسٹیج پر بھی کامیابی کے ساتھ کھیلے جا سکتے ہیں۔ اول الذکر کی تعداد زیادہ
ہے اور آخر الذکر کی کم۔

رُدو ڈراموں کی مکمل اصلاح کیلئے اردو تھیٹر کی اصلاح ضروری ہے اور
ھیٹر کی اصلاح اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ اسٹیج کئے جانے کے
اردو ڈراموں کا کافی ذخیرہ موجود نہ ہو۔ اس کمی کا احساس ہو رہا ہے
مشیں جاری ہیں۔ مستقبل کے ڈراما نگار زیادہ تر اسی طرف توجہ کرینگے۔

اس طرز کے پیروں میں سے (جن میں مترجمین اور مصنفین دونوں
ہیں) بعض کا ذکر ہم علیحدہ علیحدہ کریں گے :۔

ماجد | مولوی عبد الماجد صاحب ملک کے مشہور انشاء پرداز ہیں۔ آپ
یم سے بیزار تھے اور "نیچے دروں نیچے بروں" کی طرز سے بھی غیر مطمئن۔
تھے کہ پوری پوری اصلاح ہو اور طرز جدید کو رواج دیا جائے لیکن
بھی خوف دامنگیر تھا کہ ڈراما مقبول عام نہ ہو گا۔ بالآخر یہ طے کر کے
یہ کوشش مقبول ہوئی تو بہتر ہے اور اگر نہ ہوئی تو اس کا بھی چنداں
ں نہ ہو گا "زود پشیماں" شائع کیا۔ بیشک عوام نے تو اس کی قدر
یکن خواص نے اس کو سراہا۔ چنانچہ مولانا شرر لکھتے ہیں :۔

"۔ ۔ ۔ یہ اردو میں ایک نیا ڈراما ہے جو ایک فلسفیانہ
دماغ والے فاضل و قابل نوجوان کے قلم سے مکمل ہو کر
اس پبلک کے سامنے پیش ہوتا ہے جس کا بہت ہی محدود
حصہ اس مذاق سے آشنا ہے۔ ۔ ۔ اس کا پلاٹ رد ہو

اینڈ جولیٹ" کو پیش نظر رکھکر بنایا گیا ہے۔ اگرچہ اس سے

بالکل جدا ہے۔ . . . . "

مولنا سلیمان ندوی لکھتے ہیں:۔

"ڈراما کا مقصد یہ ہے کہ ہیئت اجتماعی کی اصلاح شخصی واقعات

اور روز مرّہ کے حوادث سے کی جائے لیکن افسوس کہ کلکتہ

اور بمبئی کی تماشا گاہوں میں اس شریف و بلند مقصد کی

جس ناپاک اور گندہ طرز تحریر کے ذریعہ سے پامالی کیگئی ہے

وہ حد درجہ تاسف انگیز ہے . . . . "

مرزا ہادی رسوا لکھنوی لکھتے ہیں:۔

" . . . . زبان ایسی ہی ہے جیسی فی زمانہ تعلیم یافتہ

لوگوں کی بول چال کی ہوتی ہے البتہ لائق مصنف نے

اختصار زیادہ کیا ہے جس سے ر

(Development) یا انکشاف تام نہیں ہوا۔

میرے نزدیک چند سین یا ایک پورا ایکٹ اور ہونا چاہئے

تھا . . . . . "

سید سجاد حیدر یلدرم لکھتے ہیں:۔

" . . . زرد پشیمان ادبی حیثیت سے اور نیز کیرکٹر نگاری

ای حیثیت سے ایک تصنیف لطیف ہے۔"

"رو د پشیمان" پہلی مرتبہ ۱۹۱۰ئہ میں شائع ہوا اور دوسری دفعہ
۱۱ئہ میں۔ چھپنے سے پہلے "الناظر" میں شائع ہو چکا تھا۔ نثر سلیس
بناوٹ سے خالی ہے۔ انداز بیان میں بے تکلفی اور سادگی نمایاں ہے۔
زلیں بھی شامل ہیں لیکن ان کا موقع اور مقام غیر موزوں نہیں
وبیوں پر نظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ مصنف نے واقعات زمانہ
ملاف پہلا قدم اٹھایا ہے۔

پلاٹ "رومیو اینڈ جولیٹ" سے نہیں لیا گیا بلکہ سماج کے اس
ر پہلو پر جس میں کہ شادی کے موقع پر لڑکی کی رضامندی کا خیال نہیں
جاتا روشنی ڈالی ہے۔ البتہ عشق ومحبت کا پارہ انتہائی درجہ پر
پہوا بتایا گیا ہے۔ یلدرم کا بیان کہ "کیرکٹر نگاری کی حیثیت سے ایک
نیف لطیف ہے"۔ قابل قبول نظر نہیں آتا۔

باقر حسین کا کیرکٹر مصنف کی کمزوری کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک
ن پلٹ" اور مصلح کو جس روشنی میں پیش کیا گیا ہے یقیناً اس میں
لغہ۔ غلو اور تعصب کے رنگ جھلکتے ہیں۔ چونکہ روز اپنی لڑکی کی
بت ٹھیراتا۔ مشرف جیسے ہوا س گم کردہ عیاش کے متعلق اچھی رائے
متا اور "سبینی" کو قابل سمجھنا ناقابل قبول طریقہ پر پیش کیا گیا ہے۔

یوسفؑ کے کردار کو بھی چابکدستی سے پیش نہیں کیا گیا۔ کردار کے ارتقائی
پڑھنے والوں پر ظاہر نہیں ہوتے۔ اس کے فلسفیانہ نظریہ بعض جگہ
دوسرے کی مخالفت کرتے ہیں اور بعض جگہ مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔
نگاری کے علاوہ مکالمہ میں یوسفؑ کی "خود کلامیاں" بہت طویل ہیں
کہیں تین تین چار چار صفحہ تک پہنچ جاتی ہیں۔

"زود پشیمان" اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ روایات قدیم کو
اصلاح معاشرت کو پیش نظر رکھکر پہلا قدم اٹھایا گیا ہے۔

کیفی | پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی دہلوی کہنہ مشق شاعر اور
ہیں۔ آپ کو اردو ڈراما سے خاص دلچسپی ہے۔ آپ کے دو ڈرامے
دلاری" اور "مراری دادا" بہت مشہور ہیں خصوصاً "راج دلاری"
پنجاب گورنمنٹ نے گرانقدر انعام عطا کیا اور صوبہ کے ورنیکلر اور
ورنیکلر مدرسوں کے لئے انتخاب فرمایا اور الہ آباد اور مدراس یونی
نے نصاب میں رکھا۔

• ڈراما ۱۸۰ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ مقدمہ نگار لالہ کنور
ایم۔ اے بیرسٹر اٹ لا ڈراما کے موضوع کے متعلق لکھتے ہیں "اس ڈ
میں یہ ہے کہ انگریزی تعلیم و تربیت اور مغربی شائستگی کو کس حد
اپنے گھروں میں جگہ دیں۔ کیفی انتہا پسند نہیں وہ خیر الامور اوسط

یل ہیں"۔ ڈراما اصلاح معاشرت کو پیش نظر رکھکر لکھا گیا ہے لیکن پردہ تعلیم
بیتی، مغربی و مشرقی تہذیب۔ رفاہ عام۔ ہمدردی۔ غرض کہ سارے اصلاحی
سائل کو چھیڑا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک چھوٹے سے ڈراما میں مختلف مسائل
تفصیلی بحث کرنا ناممکن تھا اسی لئے بعض جگہ ایک طرفہ خیال آرائی کی
ئی اور بعض جگہ مسائل کو تشنہ رکھا گیا۔ ڈراما نگار کے پیش نظر ایک موضوع
ہونا چاہئے تاکہ وہ اس پر نہایت احتیاط۔ دلچسپی اور توجہ سے بحث کر سکے۔
جتنے زیادہ اصلاحی تجاویز پیش نظر ہوں گے اتنا ہی اوس کا زور قلم گھٹ
جائیگا اس کی توجہ اور دلچسپی بٹ جائے گی اور ڈراما مجموعی حیثیت سے
کوئی تاثرات پیدا نہیں کر سکے گا۔ اسی لئے بہتر تھا کہ کیفی صاحب اس
ڈراما میں صرف مشرقی و مغربی تہذیب پر خیال آرائی کرتے اور سماج
کے دوسرے کمزور تاروں کو نہ چھیڑتے۔ اسٹیج پر کامیاب ہونیکے لئے ڈراما
میں پلاٹ کی ترتیب اور قصہ کی دلچسپی حد درجہ ضروری ہیں چونکہ "راج
دلاری" میں یہ دونوں خوبیاں یکجا نہیں ہیں اسی لئے اسٹیج پر شاید
ہی کامیاب ہو سکے۔ ہاں مطالعہ کرنیوالوں کے نزدیک اصلاح معاشرت
کی ایک اچھی کوشش ہے۔

سیرت نگاری کے لحاظ سے بھی ڈراما زیادہ دلچسپ نہیں۔ نا تجربہ
اور راج کے کردار (ideals) ہیں جتنی خوبیاں

ہو سکتی تھیں سب ان میں جمع ہیں۔ ان کے حرکات سکنات خیالات اور احساسات مافوق الفطرت معلوم ہوتے ہیں۔ ہیرو کیلئے یہ ضروری نہیں کہ اس میں کوئی برائی سرے ہی سے نہ ہو بلکہ بحیثیت انسان اس میں کمزوری اور برائی ہونا ضروری ہے البتہ چابکدست ڈراما نگار ان برائیوں اور کمزوریوں کو اگر ضرورت محسوس کرے تو زیادہ نمایاں نہیں کرتا لیکن اگر ڈراما نگار اپنے کسی کردار کو انسانی کمزوریوں سے پاک دکھائے تو ڈراما دیکھنے یا پڑھنے والے اس کو اجنبی خیال کرینگے اور ظاہر ہے کہ جہاں اجنبیت محسوس ہوتی دلچسپی کم ہو جاتی ہے اور خصوصاً اصلاح کا مقصد فوت ہو جاتا ہے۔

کیفی صاحب کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ہماری معاشرت کی بے تکلف جھلک دکھاتے ہیں۔ روزمرہ کے ایسے واقعات جس کو بعض ڈراما نگاروں نے ڈرامائی منظر کیلئے گھٹیا خیال کیا کیفی نے انہیں ڈرامائی رنگ میں پیش کیا حقیقت یہی ہے کہ ڈراما نگار زندگی کے غیر اہم شعبہ اور معاشرت کے معمولی منظر کو بھی اپنی فن کاری اور چابکدستی کی بدولت ڈرامائی اثر میں ڈبو سکتا ہے۔ طرز جدید کے ڈراما نگار کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ معاشرت کے معمولی مناظر اور روزمرہ کے غیر اہم واقعات کو ڈرامائی رنگ میں پیش کرتا ہے۔

"مراری داد ا" میں کیفی صاحب نے اس پر بحث کی ہے کہ بچوں خاص کر لڑکیوں کیلئے کونسی تعلیم مناسب و موزوں ہے۔

محمد عمر نور الٰہی | محمد عمر نور الٰہی صاحبان نے اردو ڈراما کی بڑی خدمت کی۔ سب سے پہلے آپ ہی نے ڈراما پر اردو زبان میں ایک ضخیم کتاب "ناٹک ساگر" لکھی۔ اس کے علاوہ آپ نے طرز جدید کے ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا اور "مولیر" "میٹر لنک" وغیرہ کو اردو سے روشناس کرایا۔

"بگڑے دل" فرانس کے مشہور ڈراما نگار "مولیر" کی طربیہ "مس انتھروپ" کا ترجمہ ہے۔ تعارف میں مترجمین لکھتے ہیں:-

"۔ ۔ ۔ ۔ یہ کومیڈی بقول مسٹر ایچ ورل مترجم کلیات مولیر بزبان انگریزی مولیر کی بہترین تصنیف ہے اس ڈراما میں وہ اپنے زمانہ کے اخلاق اور بیہودگیوں کی تصویر اتارنے تک قناعت نہیں کرتا بلکہ قلب انسانی کی وہ کمزوریاں پیش کرتا ہے جو ہر زبان میں موجود ہوا کرتی ہیں۔ ۔ ۔ ۔ ترجمہ میں برائے نام تصرف سے کام لیا گیا ہے۔ ان باتوں کو نظر انداز کیا ہے جن کا مطالعہ ہندوستانیوں کیلئے چنداں دلچسپ نہیں۔ یہ ڈراما موجودہ شکل میں اسٹیج پر نہیں آسکتا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

اسی لئے ایکٹنگ اڈیشن علیحدہ تیار کیا۔ ۔ ۔ ۔"

دلشاد کا کردار بیحد دلچسپ ہے۔ وہ انتہا سے زیادہ خوددار ہے۔
ظاہرداری اور منھ دیکھی مروت کو بے معنی اور لغو خیال کرتا ہے۔ ہر
شخص کا عیب اس کے منھ پر ڈنکے کی چوٹ کہہ دیتا ہے۔ "مقصود" کی
غزل کی مذمت اسی کے منھ پر کرتا ہے۔ "افضل" کو گندم نما جو فروشی پر
ڈانٹتا ہے۔ "اختری" کو نصیحت کرتا ہے کہ ہرجائی کی محبت کا اعتبار نہ کرے۔
"سلیمہ" کے اصرار پر بھی کوئی عہدہ قبول نہیں کرتا۔ غرض کہ دلشاد
کے کردار کی وجہ سے جو ظرافت پیدا کی گئی ہے وہ اردو ڈراما نگاروں
کے لئے ایک اعلیٰ درجہ کا نمونہ بن سکتی ہے۔ کہیں کہیں قافیہ پیمائی
سے بھی مترجمین نے خواہ مخواہ کام لیا ہے جس کی وجہ سے سلاست
اور روانی کا لطف جاتا رہا۔

"روح سیاست" ابراہام لنکن کی زندگی کے جستہ جستہ واقعات
ہیں۔ اردو میں اپنی طرز کا پہلا ڈراما ہے۔

"جان ظرافت" مولیئر لینگ۔ آغا جعفر کے ڈراموں سے ماخوذ
ہے۔ ایک بخیل کے بخالت آمیز کارنامے سنجیدہ اور پرلطف انداز میں
بیان کئے گئے ہیں۔

"ظفر کی موت" میٹر لنک کے ایک فلسفیانہ ڈراما کا ترجمہ ہے۔

بہن کی محبت کی ایک دل ہلا دینے والی اور موثر داستان ہے۔ رضیہ بہن ہے اور ظفر اوس کا چھوٹا بھائی۔ وہ دونوں ایک پرانے قلعہ میں رہتے ہیں۔ ظالم موت ظفر کو اپنے چنگل میں دبانا چاہتی ہے اور رضیہ اس سوچ فرسا خیال ہی سے لرزہ براندام ہو جاتی ہے۔ اپنے جان سے زیادہ عزیز بھائی کو بچانے کی وہ بساط بھر کوشش کرتی ہے لیکن موت اٹل ہے اور وہ ظفر کو رضیہ سے چھین لینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

"قزاق" شلر کے ایک ڈراما سے ماخوذ ہے۔ شیر دل جمشید جاہ کا ولیعہد قزاقوں کے زمرہ میں ملجاتا ہے اس لئے نہیں کہ قانون شکنی کرے اور مزے اڑائے بلکہ اس لئے کہ موجودہ قانون کی عدم مساوات کے خلاف جھنڈا بلند کرے۔ اس کا منشا اس فکر میں رہتا ہے کہ امیروں کی دولت چھینے اور غریبوں میں تقسیم کرے۔ شیر دل کے مقاصد بلاشبہ برے نہیں لیکن تعجب ہے کہ وہ اپنی اس زندگی سے غیر مطمئن کیوں ہے (ملاحظہ ہو صفحہ ۹۵) وہ بیزار نظر آتا ہے اور اس کو گناہ کی زندگی سمجھتا ہے اور دیکھتا ہے کہ "گناہ کی انگلی اس کو جہنم کا رستہ بتا رہی ہے" اس کے علاوہ زبان میں روزمرہ کا چٹخارہ نہیں مقفیٰ اور مسجع عبارت بے مزہ اور بھونڈی معلوم ہوتی ہے

"تین ٹوپیاں" ایک فرانسیسی مذاقیہ سے ماخوذ ہے۔ ٹوپیوں کی

تبدیلی کی وجہ سے غلط فہمی اور غلط فہمی سے مذاق پیدا کیا گیا ہے۔ مذاق نہایت سنجیدہ اور پُر لطف ہے۔ مذاقیہ کی خصوصیت کہ ڈراما شروع سے آخر تک ہنسنے ہنسانے کی چیز ہو اس میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ مولفین نے خیال کیا کہ لوگ شاید یہ سمجھ نہ سکیں کہ ٹوپیاں کس طرح تبدیل ہوئیں اسی لئے آخر میں دو اور سین اس کی وضاحت کیلئے لکھے اور چند گانے عوام کو خوش کرنے کے لئے داخل کئے۔ ہمارے خیال میں مولفین نے ایسا کرنے میں سخت غلطی کی کیونکہ جو لطف اشارہ اور کنایہ میں آتا ہے کھلم کھلا کہہ دینے میں نہیں آتا اور پھر ڈراما پڑھنے والے یا دیکھنے والوں کو بھی تو سوچنے سمجھنے کا موقع دیا جانا چاہئے ورنہ قصہ کی دلچسپی مفقود ہو جاتی ہے علاوہ اس کے مقفیٰ اور مسجع عبارت کو بے ضرورت داخل کیا ہے۔ اصل مذاقیہ میں اگر کوئی تبدیلی کی ضرورت تھی تو صرف یہی کہ اس کو ذرا اختصار اور ترتیب کے ساتھ بیان کیا جاتا۔ اگر مولفین ایسا کرنے میں کامیاب ہوتے تو یقیناً یہ مذاقیہ اردو ڈراموں میں ایک نئی چیز ہوتی۔

ان کے علاوہ محمد عمر نور الہیٰ صاحبان نے متعدد ایک ایکٹ کے ڈرامے ترجمہ کئے۔

عابد حسین | ڈاکٹر سید عابد حسین صاحب ایم۔ اے۔ پی ایچ ڈی پروفیسر جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی مہاتما گاندھی کی سوانح حیات "تلاش حق" اور تاریخ

فلسفۂ اسلام کے ترجموں کی وجہ سے ملک میں کافی مشہور ہیں۔ آپ کو اردو ڈراما
بھی دلچسپی ہے۔

"پردۂ غفلت" آپ کا مشہور ڈراما ہے جس کو کالج کے لڑکے کئی مرتبہ اسٹیج
کر چکے ہیں۔ اس میں مسلمان خاندانوں کی معاشرت کی سچی تصویر دکھائی گئی
ہے۔ رسم و رواج کی پابندی کی وجہ سے غریب لڑکیوں پر جو مصیبتیں نازل
ہوتی ہیں اور خصوصاً شادی کے معاملہ میں ان کی رضامندی کا خیال نہ کرنے
کی وجہ سے جن مشکلات۔ مظالم اور مصائب کا انہیں سامنا کرنا پڑتا ہے ا
کی جھلک دکھانے کی مصنف نے کوشش کی ہے۔ میر الطاف حسین ایک بھولے
بھالے زمیندار ہیں۔ وہ اپنی بھتیجی (سعیدہ) کی نسبت محمد جواد سے مقرر
کر دیتے ہیں جن سے سعیدہ راضی نہیں۔ سعیدہ کی چچی اور چچی کا بھائی دو
سعیدہ پر مصیبتوں کے پہاڑ توڑتے ہیں تاکہ وہ محمد جواد سے شادی کرنے
راضی ہو جائے لیکن سعیدہ اپنے بھائی کی مدد سے اس آفت سے بال بال
بچ جاتی ہے۔ اس طرح لڑکی کو اپنی پسند پر اڑے رہنے کی ترغیب دیگئی
ہے۔ محمد جواد کا کردار ایک دیہاتی مدرس کا عمدہ نمونہ ہے۔ تعلیم یافتہ ہو
کے باوجود تاریک خیال۔ اوہام پرست۔ تنگ نظر۔ اور پست ذہنیت کا
مالک ہے۔ مشہور اقوال اور اشعار اپنی گفتگو میں اس بے تکے پن سے
جا بجا ٹھونس دیتا ہے کہ ہنسی ضبط نہیں ہو سکتی۔ باوجود ان خوبیوں

پلاٹ کی ترتیب میں زیادہ احتیاط نہیں کی گئی خصوصاً شیخ کرامت علی کا اپنی زبان سے گذشتہ زندگی کی رام کہانی سنانا بے ضرورت اور بے موقع معلوم ہوتا ہے۔ ڈراما میں کسی کردار کا اپنی کہانی اپنی زبان سے بیان کرنا کچھ اچھا دکھائی نہیں دیتا۔ ہماری معاشرت کی اصلاح کیلئے اس قسم کے ڈراموں کی ضرورت ہے مگر ڈرامائی حسن کو نظر انداز نہ کیا جائے۔

جرمنی کے شہرۂ آفاق شاعر گیٹے کے "فاؤسٹ" کا ترجمہ ڈاکٹر صاحب نے بڑی عمدگی سے کیا ہے۔

بچوں کیلئے آپ نے ایک ڈراما "شریر لڑکا" لکھا جس کو فروری ۳۳ء میں جامعہ کے طلبہ نے اسٹیج کیا۔ بچوں کی اصلاح اور تعلیم و تربیت کے اصول کو پیش نظر رکھکر یہ چھوٹا سا ڈراما لکھا گیا۔

اشتیاق حسین قریشی | اشتیاق حسین صاحب قریشی ایم۔ اے پروفیسر سینٹ اسٹیفنس کالج دہلی اردو ڈراما کا سنجیدہ مذاق رکھتے ہیں۔ موضوع کا انتخاب اکثر اصلاح معاشرت کو پیش نظر رکھکر کرتے ہیں بعض ڈراموں میں اصلاحی تجاویز کا عنصر اس قدر غالب ہے کہ ڈرامے پند و نصائح کے خشک گلدستے معلوم ہوتے ہیں۔ چونکہ پروفیسر صاحب مختصر ڈراموں کو رائج کرنا چاہتے ہیں اسی لئے اتنی گنجائش نہیں ملتی کہ اپنے موضوع سے تھوڑی دیر کیلئے بھی ہٹ سکیں یا طرز بیان میں

ڈرا طول دیکر اسلوب میں دلچسپی پیدا کر سکیں اور اکتا دینے والی فضا سے بچ سکیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ فن ڈراما کی اصلاح کی بھی آپ نے خاص طور پر کوشش کی مختصر ڈراموں کو رائج کرنا اور ہماری معاشرتی کمزوریوں کی صحیح تصویر کھینچنا آپ کے کار نمایاں ہیں۔

"معلم اسود" اپنے موضوع کے لحاظ سے نیا ڈراما ہے۔ نیکی اور بدی کا خیال۔ نفس امارہ اور ضمیر کی کشمکش اور دل کی گہرائیوں میں ان متضاد جذبات کا پیدا ہونا دلچسپ پیرایہ میں دکھایا گیا ہے۔ طرز قدیم کے خلاف مصنف نے پہلا قدم بجا کانہ اٹھایا ہے۔ ڈراما کی زبان سلیس اور سادہ ہے۔

"گناہ کی دیوار" کے موضوع کے متعلق مصنف لکھتے ہیں"۔۔۔۔

ایسے واقعات تقریباً ہر روز پیش آتے ہیں کہ چند عیار بدمعاشوں کی چالاکی سے باعصمت و نیک نفس خواتین کی زندگی برباد ہو جاتی لیکن سماج کو اس کی پرواہ نہیں۔ ہم نے یہ سمجھ رکھا ہے کہ ہر عصمت فروش عورت قابل گردن زدنی ہے لیکن ہم اکثر یہ بھول جاتے ہیں کہ بسا اوقات اس کی گناہ آلود زندگی اختیاری نہیں ہے اگر اسے بھی اچھے موقعے ملتے تو شاید وہ بھی نیک نفس اور باعصمت ہوتی"

"ہمزاد" ایک مختصر سا ڈراما ہے جس میں نوجوان بیوی اور زاد عمر

شوہر کے تعلقات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ مزاح لطیف کا عنصر شامل ہے اور پلاٹ کی ترتیب قابل تعریف ہے سین بدلنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اور پورا ڈراما ایک ہی سین پر ختم ہو جاتا ہے۔ اصلاحی پہلو اشارے اور کنایہ کی حد تک ہے اسی لئے ڈراما شروع سے آخر تک بے انتہا دلچسپ ہے۔

"صید زبون" کے موضوع کے متعلق مصنف لکھتے ہیں" اس ڈراما کے مبحث کے متعلق یہ عرض کرنا کافی ہوگا کہ بعض اوقات ایسی صورت آجاتی ہے کہ عورت کسی طرح اپنے شوہر سے طلاق حاصل کرنی چاہتی ہے اور شوہر اس کے باوجود کہ اس کے دل میں بیوی کی ذرا بھی محبت نہیں ہوتی نہ وہ اسے آرام کے ساتھ رکھنے کا روادار ہوتا ہے محض اسے پریشان کرنے کے لئے اپنی زوجیت میں رکھتا ہے عورت کے لئے "زندگی" عذاب جان ہو جاتی ہے اور اسے نجات کی صرف دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ تبدیل مذہب یا خودکشی اور یہ دونوں صورتیں ایسی ہیں جنھیں کوئی غیور اور خدا ترس عورت محض اس "قید حیات و بند غم" سے نجات حاصل کرنے کے لئے گوارا نہیں کرتی۔ ...... اسلامی شریعت میں اس کا نہایت موثر علاج موجود ہے۔ عورتوں کو خلع حاصل کرنے کا حق ہے اور اگر وہ صرف اسی امر پر اصرار کرے کہ وہ اپنے شوہر کے ساتھ خوشی کی زندگی بسر کرنے سے قاصر ہے تو قاضی فسخ نکاح پر مجبور ہے...... لیکن ہماری کوتاہ بینی سے خلع کا مسئلہ

بالکل فراموش کر دیا گیا ہے جس کی وجہ سے سینکڑوں عورتوں پر ظلم ہوتا ہے . . .
ہم ایسے مسودات قانون کی حمایت یا مخالفت میں جن کا چند دولت مند سرمایہ
داروں کی دولت پر اثر پڑتا ہے پوری جدوجہد ختم کر دیتے ہیں لیکن ایک ایسا
مسئلہ کی طرف جس کی بدولت ہزاروں گھروں کی خوشی خاک میں ملتی ہے
اور لاکھوں عورتوں کی زندگی تباہ ہوتی ہے ہماری ادنیٰ توجہ مبذول نہیں
ہوتی . . . . وہ شوہر جو اپنی بیویوں پر ایسا ظلم روا رکھتے ہیں بے رحم
اور جفاکار ہیں لیکن ہم جو ان مظالم کو دیکھ کر خاموش رہتے ہیں اور کچھ نہیں
کرتے اُن سے کم سنگدل نہیں ہیں . . . . "

دل ہلا دینے والی حزنیہ ہے۔ گو واقعات سچے ہیں لیکن انتہائی درجہ کا
ظلم اور شقاوت قلب دکھایا گیا ہے۔ اسی لئے یہ حزنیہ اسٹیج پر مشکل سے
کامیاب ہو سکتی ہے۔ آخر میں ڈراما تشنہ ہے۔ بہتر ہوتا کہ مصنف شوہر کے
ان مظالم سے چھٹکارا حاصل کرنے یا خلع لینے کا کوئی رستہ بتاتے۔

"نقش آخر" غدر کی داستان ہے اور ہماری قدیم تہذیب کا نوحہ۔
غدر کا ایک سبب مشرقی و مغربی تہذیب کی ٹکر تھی اسی لئے غدر کے ذکر
کے ساتھ ساتھ مشرقی و مغربی تہذیب کا ذکر مناسبت رکھتا ہے مصنف
کو اقرار ہے کہ "بزم آخر" اور "داستان غدر" سے تاریخی واقعات اور
زندگی کی تصویر کھینچنے میں بہت مدد ملی۔ بلکہ بعض واقعات تو ان ہی

کی زبان میں منقول ہیں۔

"نیم شب" آپ کا تازہ ترین ڈراما ہے۔ یکم ڈسمبر ۱۹۳۷ء کو اسٹیفنسن کالج ڈرامیٹک کلب نے اسے کھیلا۔ یہ ڈراما اپنے موضوع کے لحاظ سے بالکل نیا ہے۔ پچاس برس بعد اگر ہندوستان میں اشتراکیت کا زور رہا تو ملک کی کیا حالت ہوگی؟ اس نازک لیکن اہم سوال پر مصنف نے اپنے خاص انداز میں روشنی ڈالی ہے

تاج سید امتیاز علی صاحب تاج پنجاب کے مشہور انشاء پرداز ہیں۔ اردو ڈرامے سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں آپ کا ڈراما "انارکلی" بہت مشہور ہے ۱۹۲۲ء سے یہ ڈراما آپ نے لکھنا شروع کیا اور دس سال بعد کتابی صورت میں شائع کیا یہ ایک تین ایکٹ کی حزنیہ ہے۔ جہانگیر اور انارکلی کے عشق کا قصہ جو زبان زد خاص و عام ہے ڈرامائی رنگ میں پیش کیا گیا ہے مصنف کو اعتراف ہے کہ یہ جہانگیر اور انارکلی کے عشق کا قصہ کچھ زیادہ وزنی نہیں اور من گھڑت معلوم ہوتا ہے پھر بھی اس بات کے بتنگڑ اور غیر تاریخی داستان میں حسن و عشق کا چٹخارا کچھ اس قدر مزیدار تھا کہ مصنف اس کو ڈرامائی رنگ میں پیش کئے بغیر رہ نہ سکا۔ دس برس تک مصنف اسی حیص بیص میں رہا ہوگا کہ یہ قصہ عوام میں جس طرح مشہور ہے اسی طرح بیان کرے یا اس میں حسب دلخواہ کمی و بیشی کرے۔ اول الذکر اسلوب غیر تاریخی

ہونے اور اکبر کو ظالم و جابر دکھانے کے باوجود حزنیہ کے تاثرات اور پلاٹ کی دلچسپی کے لحاظ سے حد درجہ جاذب نظر اور بے انتہا کشش رکھنے والا تھا۔ آخر الذکر صورت میں اکبر، انارکلی اور جہانگیر وغیرہ کے کردار مکمل نہ تھے۔ بالآخر یہ تصفیہ کر کے کہ ڈرامہ کو تاریخی نقطۂ نظر سے زیادہ فنی نقطۂ نظر سے مکمل کرنا چاہیے انارکلی کا پلاٹ عوام سے لیا۔

ڈراما طویل ہے اور اسٹیج کے ناقابل۔ انارکلی۔ جہانگیر اور اکبر کے کردار اسٹیج پر پیش نہیں کئے جا سکتے بالکل اسی طرح جس طرح کہ شکسپیر کے لیئر کو اسٹیج نہیں کیا جا سکتا۔ اکبر بے انتہا سنگدل دکھایا گیا ہے۔ ایک طرف دلارام کی لگائی بجھائی اور داروغہ کی فتنہ پروری اکبر کے سخت دل کو سخت تر کرتی ہے اور دوسری طرف انارکلی کی ماں اور رانی کی لجاجت اور رحم کی درخواست اکبر کو ٹس سے مس نہیں کرتی۔ مگر تعجب ہے کہ آخر میں اکبر اپنے کئے پر نادم نظر آتا ہے اور اس کی زبان سے ایسے کلمات نکلتے ہیں جو اس کی طبیعت کے خلاف نظر آتے ہیں۔ یا تو اول الذکر طریقوں سے اکبر کی سنگدلی پر اس قدر زور نہ دیا جاتا اور یا آخر میں اس کا دل پانی ہوتے نہ دکھایا جاتا۔ ایک آدھ قطرہ انفعال کا مضائقہ نہ تھا لیکن اکبر کو چپ لگ جاتی تو بہتر ہوتا۔

شروع کے بعض سین طوالت کے مدنظر حذف کر دیئے جاتے اور اکبر کی سیرت نگاری پر نظر ثانی کی جاتی تو ڈراما یقیناً اور بلند ہوتا۔ ہمارے ڈراما نگار

Directions) کا خیال نہیں رکھتے۔ تاج
صاحب نے اس طرف توجہ کی ہے اور مناظر کے شروع اور اون کے درمیان میں
جا بجا تفصیل اور وضاحت کی ہے۔ اس کے علاوہ پلاٹ کی ترتیب اور انداز
بیان کے لحاظ سے "انار کلی" اردو ڈراموں میں ایک امتیازی خصوصیت رکھتا ہے۔
"انار کلی" اس سال مدراس یونیورسٹی کے بی۔ اے کے نصاب میں رکھا گیا
اور پنجاب گورنمنٹ نے اس پر مصنف کو انعام دیا۔
"انار کلی" کے علاوہ تاج صاحب نے دوسرے ڈرامے لکھے جو ابھی کتابی
صورت میں شائع نہیں ہوئے۔ آپ اسٹیج اور فلم میں بھی دلچسپی لیتے ہیں اور غالباً
(Loves of the Moghul Princes) میں اکبر کا پارٹ کر چکے
ہیں۔

شاہد احمد
طرز جدید کے ڈراموں کے موضوع کے انتخاب میں جو تغیر ہوا ہے
اس سے اردو کو آشنا کرانا ایک اہم فرض تھا۔ اس فرض کو شاہد احمد صاحب
بی۔ اے (آنرز) اڈیٹر ساقی دہلی نے میٹر لنک کے ترجموں کے ذریعہ سے پورا کیا۔
میٹر لنک بلجیم کا شہرۂ آفاق ڈراما نگار ہے۔ وہ اپنے موضوع کے سلسلہ میں جنگ و
جدل۔ قتل و خون۔ دہشت اور انتشار کو دخل نہیں دیتا بلکہ حسن اور اس کی
جاذبیت عشق اور اس کی کشش معصومیت اور اس کی لطافت۔ روح اور اس
کی پاکیزگی۔ فطرت اور اس کی سادگی۔ جذبات اور ان کی رنگینی کو تلاش کرتا ہے۔

"جائیزل" کا ترجمہ شاہد صاحب نے نرگس جمال کے نام سے کیا۔ ترجمہ رفتہ وشستہ ہے اور کامیابی کے ساتھ میٹرلنک کے خیالات کو اردو کا جامہ پہنایا ہے" ایگلے وین اینڈ سیلی سٹ" کے ترجمہ " پروین و ثریا " میں فضل حق صاحب قریشی بھی شریک ہیں۔ تیسرے اور چوتھے ایکٹ کا ترجمہ شاہد احمد صاحب نے کیا ہے اور پہلے دو ہم اور پانچویں ایکٹ کا ترجمہ فضل حق صاحب قریشی نے۔ سالنامہ ساقی اور سالنامہ ادبی دنیا ۱۹۳۰ء میں بھی شاہد صاحب نے میٹرلنک کے دو نفیس ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا ہے۔

ان کے علاوہ شاہد صاحب ساقی کے ذریعہ اردو کی اس کم مایہ صنف کو مالا مال کرنے کی امکانی کوشش کر رہے ہیں۔ شاہجہاں جس کے آپ مدیر اعزازی ہیں افسانوں اور ڈراموں کیلئے وقف ہے۔ ڈراما کی ترقی کے یہ ذرائع بھی کچھ کم قابل قدر نہیں۔

فضل الرحمٰن | محمد فضل الرحمن صاحب بی اے (آنرز) نے شیریڈن " کے شہرۂ آفاق طربیہ " دی اسکول فار اسکانڈل " اور " دی ریولس " کا ترجمہ " ظاہر باطن " اور " نئی روشنی " کے ناموں سے کیا۔ اول الذکر ۱۹۳۲ء میں دا ورد ھنی تھیٹر حیدرآباد اور آخر الذکر اگست ۱۹۳۳ء میں اکسلسیر تھیٹر حیدرآباد میں اسٹیج ہوا جس طرح " شیریڈن " نے " دی ریولس " میں آئرلینڈ اور لندن کی زبان اور انداز بیان کا تقابل کر کے مذاق اڑایا ہے اسی طرح مترجم نے

بانی اور لکھنو کی زبان اور انداز بیان کا مقابلہ کرکے اصل کی خوبی کو ترجمہ میں بہ ہایت عمدگی سے منتقل کیا۔ دراصل میر صاحب اور رفعان صاحب کی وجہ سے ڈراما امیاب رہا۔ اس کے علاوہ مسز مالا پراپ کو بھی فصاحت بیگم کی شخصیت میں کامیابی کے ساتھ منتقل کیا۔

ان کے علاوہ آپ نے دو اور ڈرامے لکھے۔ ایک "پردہ" اور دوسرا "حشرات الارض"۔ "پردہ" سیرت نگاری کے لحاظ سے ناقص ہے اور "حشرات الارض" انجام کے لحاظ سے نامکمل۔ جنوری ۱۹۳۵ء میں "حشرات الارض" کسلیبر تھیٹر میں اسٹیج ہوا۔

انصار ناصری | انصار ناصری صاحب بی۔ اے (آنرز) دہلوی کے دو ڈرامے "نجمہ نوری" اور "سلمیٰ" مشہور ہیں۔ "نجمہ نوری" ماں کی ممتا کے متعلق ایک دلدوز تمثیل ہے۔ نجمہ کا کردار بہت دلچسپ ہے۔ گناہ آلود زندگی میں اسے یکسوئی۔ سکون قلب اور مسرت نہیں ملتی۔ وہ اس سے بیزار ہوکر خاتمہ کرنا چاہتی ہے۔ لیکن بچی کی خاطر اپنے ارادے سے باز رہتی ہے۔

"سلمیٰ" آسکر وائلڈ کے مشہور و مقبول "سالومی" کا ترجمہ ہے۔ آسکر وائلڈ کا شمار برطانیہ کے بہترین ادیبوں میں ہے اور "سالومی" کا شمار آسکر وائلڈ کی بہترین تصانیف میں۔ دوسری زبانوں میں بھی اس کے بے شمار تراجم ہوئے۔

خ ۱۱، ۳۰۰ ۳۱۱ رکے مقدمہ لست کا یہ عالم کہ انصار صاحب کے علاوہ دو اور ترجمے

موجود ہیں ایک پروفیسر تاثیر کا اور دوسرا جناب مجنون گورکھپوری کا۔ انصار صاحب کے ترجمہ کے متعلق صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ آپ نے نکھری ستھری اردو میں آسکر وائلڈ کو منتقل کیا۔

فضل حق قریشی | فضل حق قریشی صاحب دہلوی کا ڈراما "تعلیم زدہ بیوی" مولیر سے ماخوذ ہے۔ ظرافت کے ساتھ ساتھ اصلاحی عنصر بھی شامل ہے۔ بعض عورتیں تعلیم کا غلط اثر لیکر بھٹک جاتی ہیں اور اپنے غریب بے زبان شوہروں پر اپنی تعلیم کا بے ضرورت رعب ڈال کر قسم قسم کی اذیتیں پہنچاتی ہیں۔ اسی قسم کا ایک دلچسپ نمونہ "سلمیٰ" ہے۔

اس کے علاوہ فضل حق صاحب میٹرلنک کے ترجمہ "پروین و ثریا" میں شاہد احمد صاحب کے ساتھ برابر کے شریک ہیں۔ پہلے۔ دوسرے اور پانچویں ایکٹ کا ترجمہ آپ نے کیا جس کا ذکر اوپر بھی آچکا ہے۔

محمد مجیب | محمد مجیب صاحب بی۔ اے (آکسن) پروفیسر جامعہ ملیہ کا ڈراما "کھیتی" قومی اصلاح کو پیش نظر رکھکر لکھا گیا ہے۔ عبد الغفور صاحب کی سیرت میں ملاؤں کا سا جوش کہ ذرا ذرا سی بات پر جہلا کو جہاد کیلئے تیار رہنے کا حکم دینا اور لیڈروں کا سا خروش کہ بظاہر قومی کاروبار میں سرگرداں نظر آنا نمایاں ہے عشق و محبت کی چاشنی تو کجا اشخاص ڈراما میں صنف نازک کا پتہ بھی نہیں۔

جلیل قدوائی | جلیل احمد قدوائی ایم اے نے "مونا وانا" کا ترجمہ ۱۹۲۶ء سے شروع کیا تھا جب کہ وہ بی اے کے طالبعلم تھے لیکن بعض رکاوٹوں کے سبب ۱۹۳۲ء سے پہلے شائع نہ کرسکے۔ "مونا وانا" مٹرلنک کی تصنیف ہے۔ جیسا کہ ہم نے اوپر بیان کیا ہے بلجیم کا یہ شہرۂ آفاق ڈراما نگار اپنا موضوع عام ڈراما نگاروں سے علیحدہ تلاش کرتا ہے۔ اس کی یہی خصوصیت اس ڈراما میں بھی پائی جاتی ہے۔

ترجمہ محنت سے کیا ہے اور مصنف سے ترجمہ کی اجازت حاصل کی ہے۔

سالک بٹالوی | عبدالمجید صاحب سالک بٹالوی اپنی خاص طرز نگارش اور ٹیگور کے ترجموں کی وجہ سے مشہور ہیں۔ ٹیگور کے "چترا" کو آپ نے اردو کا جامہ پہنایا۔ یہ مہابھارت کے زمانہ کا ایک مختصر لیکن لطیف واقعہ ہے۔ محبت کے حقیقی مفہوم کو اور مشرقی روحانیت کے وسیع سمندر کو اس مختصر سے کوزہ میں بند کیا گیا ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ موسیقی میں ڈوبا ہوا ہے اور جذبات لطیف کے تاروں کو چھیڑتا ہے۔ مترجم نے بڑی کاوش سے ترجمہ کیا۔

تمکین و سعیدی | آسکر وائلڈ کے مشہور ڈراما "ارنسٹ" کا ترجمہ تمکین و سعیدی صاحبان نے کیا۔ "ارنسٹ" آسکر وائلڈ کے ممتاز ڈراموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ چاہئے تھا کہ ترجمہ محنت اور کاوش سے کیا جاتا۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ مترجمین نے احتیاط نہیں کی اسی لئے انہیں آسکر وائلڈ کو

منتقل کرنے میں خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔

عظیم بیگ چغتائی | مرزا عظیم بیگ صاحب چغتائی بی۔اے۔ ال۔ ال بی (علیگ)
اپنی مزاح نگاری اور بیشمار تصانیف کی وجہ سے کافی مقبول ہیں۔ افسانہ
نگاری سے ہٹ کر آپ نے ڈراما نگاری کی طرف ایک قدم بڑھایا جس کا نتیجہ
"مرزا جنگی" ہے "مرزا جنگی" قدیم تہذیب کا آئینہ دار ہے اور یقیناً پُر لطف لیکن
ڈرامائی تاثرات کا اس میں فقدان ہے۔

یلدرم | سید سجاد حیدر صاحب یلدرم اپنے ترکی ترجموں کی وجہ سے ملک
میں کافی شہرت رکھتے ہیں۔ نامق کمال بک کے ترکی ڈراما "جلال الدین
خوارزم شاہ" کا اردو میں ترجمہ کیا۔ نامق کمال بک ترکی ادبیات جدیدہ
کے زندہ جاوید بانیوں میں سے ہے۔ ترجمہ کی زبان اور انداز بیان یلدرم
کا اپنا مخصوص ہے لیکن چونکہ ڈراما بہت طویل ہے شاید اس وجہ سے
زیادہ مقبول نہیں ہوا۔ دو سال پہلے مدراس یونیورسٹی کے بی۔اے کے
نصاب میں تھا۔

رواں | ہندوستانی اکاڈمی الہ آباد نے اردو میں ڈراموں کی کمی دیکھ کر
تہیّا کیا کہ کم از کم عمدہ ترجموں سے اس کمی کو ایک حد تک پورا کیا جائے۔
اسی سلسلہ میں "گالز وردی" کے ڈراما "اسکن گیم" کا ترجمہ فریب باطل
منشی جگت موہن لال رواں مرحوم ایم۔اے ال ال بی سے ۱۹۳۰ء میں

ڈرا یا۔ بدواں ایک کہنہ مشق ادیب اور شاعر تھے مگر ترجمہ زیادہ احتیاط سے نہیں کیا گیا اسی
وجہ سے سکریٹری ٹھاکر تاراچند صاحب کو "عرض" میں لکھنا پڑا کہ "یہ ترجمہ غلطی سے پاک نہیں"۔

عابدؔ | بابو کشیرود چندر چٹرجی کی تصنیف "اُما" کو سید عابد علی صاحب عابدؔ بی۔ اے
مصنف حجاب زندگی۔ گلہائے بہار۔ لالۂ صحرا وغیرہ نے ۱۹۲۳ء میں ترجمہ کیا۔
"اُما" ایک معاشرتی ڈراما ہے۔

عبدالغفار مدھولی | عبدالغفار صاحب مدھولی نگران تعلیمی مرکز نمبر ا جامعہ
دہلی بچوں کے لئے مفید ڈرامے لکھ رہے ہیں۔ "بچوں کا انصاف" الف لیلہ کے
ایک قصہ سے ماخوذ ہے اور دیانت اور راستبازی کا سبق سکھاتا ہے۔ "اسکول
کی زندگی" میں شریر اور نیک طالبعلموں کی زندگی کا مقابلہ کرکے شرارت
سے باز رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "قوم پرست طالبعلم" سے طلباء کے دلوں
میں وطن کی محبت اور ہندو مسلم اتحاد پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "محنت"
اسم با مسمیٰ ہے۔ لڑکوں کو محنت کرنے کی ترغیب دی گئی ہے۔

سدرشن | مشہور افسانہ نگار سدرشن نے بعض ڈرامے لکھے جن میں "آنریری
مجسٹریٹ" اور "رماں کی پرتگیا" زیادہ مشہور ہوئے اول الذکر کو مختلف انجمنیں کھیل چکی
ہیں اور آخر الذکر کو جاپان کی یونیورسٹی نے پچھلے سال اسٹیج کیا تھا۔

محمد نعیم الرحمٰن | محمد نعیم الرحمٰن صاحب ایم۔ اے اردو ادب کا اچھا مذاق رکھتے ہیں۔
لیسنگ کے "ناتن" کا جرمن سے براہ راست ترجمہ کیا جو ہندوستانی اکیڈیمی کی طرف سے شائع ہوا۔

فلم اور اردو ڈراما

اسٹیج پر سینما کا حملہ ایک بے پناہ وار تھا جس نے اسٹیج کی رونق کو ماند کر
فلم کی چہل پہل کے آگے اسٹیج کا دائرہ تنگ نظر آنے لگا۔ متحرک تصاویر نے
اپنا رنگ کچھ اس طرح جمایا کہ لوگوں نے اسٹیج کے بولتے ہوئے اداکاروں
فراموش کر دیا اور فلم کی اداکاری نے اسٹیج کے گانوں کو بھلا دیا۔ بالآخر سینما
کی فتح نے اسٹیج کی شکست کا اعلان کر دیا۔ اسٹیج کی شکست سے ڈراما بھی
کمزور ہو گیا۔ ایک تو اس لئے کہ خاموش فلم کو ادبیات سے بہت کم واسطہ
ہے۔ مکالمہ جو کہ ڈراما کی جان ہے اس میں مفقود ہے اور دوسرے یہ کہ
خاموش فلم میں ادب کی چاشنی کے بجائے اچھل کود۔ لڑائی جھگڑا۔ سولہ
سنگھار۔ کرتب اور دوسری اسی قسم کی عامیانہ چیزیں عوام کی دلچسپی کے لئے
داخل کر لی گئیں۔ اردو کے تقریباً تمام خاموش فلموں میں یہی خصوصیات دکھ

دیتی ہیں اور ان کے ذریعہ سے اردو ڈراما کی یقیناً کوئی خدمت نہیں ہوتی۔
نتیجہ یہ ہوا کہ ڈراما کی ترقی کا کوئی ذریعہ باقی نہیں رہا۔

زمانہ نے کروٹ بدلی اور سائنس کی ترقی نے سینما اور تھیٹر دونوں
الفف بولتا فلم میں یکجا کر دیا۔ آنکھ کی ضیافت کا بھی سامان رکھا اور
ان کی تواضع کی ضروریات بھی مہیا کر دیں۔ اداکاری اور ادبیات کا تعلق
پھر چولی دامن کے ساتھ کی طرح لازم و ملزوم کر دیا۔ اس ایجاد نے ڈراما کے
تن بیجان میں نئی روح پھونکی۔ بولتا فلم نے خاموش فلم کا خاتمہ کر دیا اور
چار دانگ عالم میں اسی کا طوطی بولتا نظر آیا۔ عوام نے جو ہندوستانی گانوں
کو ایک مدت سے ترس رہے تھے بولتا فلم کے گانوں پر کان کھڑے کئے اور
اس درجہ وارفتگی و دیوانگی کے ساتھ اس بچھڑے ہوئے دوست کی آؤ
بھگت کی کہ ہندوستانی کمپنیوں کو اس کا سان و گمان بھی نہ تھا کہ ان کے
دن یوں پھریں گے۔ بیشمار کمپنیاں کلکتہ اور بمبئی میں قائم ہیں اور نہایت
سرگرمی سے ڈرامے تیار کر رہی ہیں مگر پھر بھی پبلک کی مانگ کو پورا کرنے
سے قاصر ہیں۔ کیونکہ اس سے قبل ہندوستانی خاموش فلم کافی طور پر
مقبول ہونے کے باوجود بھی صرف عوام کو گرویدہ کر سکتا تھا۔ انگریزی داں
اور سمجھدار طبقہ عموماً امریکن اور انگریزی فلموں کا دلدادہ تھا اور ہندوستانی
مارکٹ میں بدیسی فلموں ہی کی زیادہ مانگ نظر آتی تھی لیکن ہندوستانی

بولتے فلم نے ایک انقلاب برپا کیا اور وہ ایک ایسے عظیم سیلاب کا باعث ہوا کہ ہر تھیٹر میں ہندوستانی بولتے فلم ہفتوں تک دکھائے جا رہے ہیں۔ بدیسی عمدہ سے عمدہ فلم دنوں نہیں چلتا لیکن فضول سے فضول ہندوستانی فلم میں ہفتوں ہجوم دکھائی دیتا ہے۔ تھیٹر کے مالکوں نے تجارتی نقطہ نظر سے اپنے فائدہ کیلئے عوام کے پسند کا فلم دکھانا شروع کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مارکٹ میں بدیسی فلم کی مانگ گھٹ گئی۔

اس سے یہ فائدہ تو ہوا کہ ہندوستانی روپیہ ہندوستان ہی میں رہا لیکن یہ توقع کہ ہندوستانی کمپنیاں روپیہ کما کر ادب اور آرٹ کی بھی خدمت کریں گی پوری نہ ہوئی۔ کمپنیوں نے محض تجارتی نقطہ نظر سے فلم تیار کئے اور ایک منٹ کے لئے بھی اپنی نظر میں روپیہ پر سے نہ ہٹائیں جس طرح سے بھی ہو سکے انہوں نے اپنی تجارت کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ ان کا کاروباری طرز اور ان کی ادبیات سے بیرخی دیکھ کر ہمیں پرانی تھیٹریکل کمپنیاں یاد آتی ہیں۔ انہوں نے بھی پرانی تھیٹریکل کمپنیوں کی طرح فرسودہ مذاق کے ڈرامے پیش کئے۔ قدیم ڈرامے جو اس سے پیشتر کئی کئی دفعہ اسٹیج ہو چکے تھے پھر انہی کو فلم بنایا اور چند پیشہ ور گانے والیوں کو ادھر ادھر سے پکڑ کر ناچ گانے سے عوام کی تواضع کر دی۔ طرز جدید کے ڈراموں پر روپیہ صرف کرنا تو کجا مفت ہاتھ آئے ہوئے ڈراموں کو بھی پس پشت ڈال دیا۔ کیونکہ

کاروباری معیار پر پورے نہ اتر سکے اور ڈر تھا کہ کہیں عوام انہیں ناپسند نہ
یں۔ اس طرح یہ پیشہ پر آرٹ کی بھینٹ چڑھا دی۔

بولتے فلم کے سیلاب نے فلم کمپنیوں کو ایک اور عذاب میں مبتلا کر دیا۔
اموش فلم میں اکثر و بیشتر ایسے اداکاروں نے کام کیا تھا جو اردو سے محض
ابلد تھے۔ اور چونکہ ان میں بولنے یا سمجھنے کی ضرورت نہ تھی اسی لئے اداکاروں
اردو داں ہونا چنداں ضروری نہ تھا لیکن بولتے فلم میں تو اردو دانی
شدید ضرورت تھی مگر ہماری فلم کمپنیوں نے اس ضرورت کا احساس نہیں کیا
یا اور اردو دانی کا لحاظ کئے بغیر سب ہی کو بولتے فلم میں ٹھونس دیا۔ نوّے
صدی اداکار مکالمہ کا مفہوم۔ اس کی خوبی۔ برجستگی اور موقع استعمال سمجھنے
سے قاصر ہیں۔ پچھتّر فیصدی صحیح تلفظ نہیں کر سکتے۔ پچاس فیصدی ایسے
ہیں جنھیں اردو پڑھنا نہیں آتا اور اپنی مادری زبانوں میں مکالمہ لکھ کر
یاد کرتے ہیں اور تیس فیصدی ایسے ہیں جنھیں کسی زبان میں دخل نہیں۔
بالکل جاہل اور غیر تعلیم یافتہ ہیں جب اداکاروں کا یہ حال ہو کہ وہ مکالمہ
کو سمجھ نہ سکیں۔ زبان اور بیان کی خوبی تک پہنچ نہ سکیں اور صحیح تلفظ تک
ادا نہ کر سکیں تو بتائیے ان کی اداکاری میں حقیقت کا اظہار۔ فن کاری
کا پرتو اور تاثرات کی جھلک ہو تو کیونکر ہو؟ انہی اسباب کی بناء پر ادا
کاروں کے ہاتھوں اردو ڈراما کا اس بری طرح خون ہوا ہے کہ باید و شاید۔

بولتے فلم کیلئے جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں ان کا طریقہ بھی تھیٹریکل کمپنیوں کے طریقے سے بہت ملتا جلتا ہے۔ عموماً اداآموز یا کمپنی کا کوئی سمجھدار شخص افسانہ مرتب کرتا ہے اور اکثر یہ افسانہ انگریزی یا کسی دوسری زبان میں ہوتا ہے کیونکہ فلم کمپنیوں کے اداآموز یا دوسرے سربرآوردہ اصحاب اردو سے بڑی حد تک ناآشنا ہیں۔ اردو میں افسانہ لکھنا تو بڑی چیز لکھے ہوئے افسانہ کی خوبیوں اور خرابیوں کو سمجھنا بھی ان کے لئے مشکل بلکہ ناممکن ہے۔ اسی لئے فلم کا افسانہ گجراتی۔ ہندی۔ انگریزی یا ان کی اپنی مادری زبان میں مرتب ہوتا ہے پھر کسی "منشی" قسم کے شخص کو مکالمہ لکھنے کے لئے دیا جاتا ہے۔ اور منظر نگاری کا کام عموماً اداآموز خود کر لیتا ہے کیونکہ فلم کمپنیوں کا خیال ہے کہ اس میں ادبیت کو دخل نہیں۔ رہا گانے سو وہ کمپنی کے کسی شاعر کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہیں۔ ایسے شاعر کا جس کی تعریف میں ہم نے اوپر "تک بندی" کی صفت استعمال کی ہے۔ یا اگر شاعر نہ ہوا تو گانے والیوں کی مرضی پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ وہ جو چیز یاد ہو گائیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ امریکی۔ انگریزی یا دوسری بدیسی فلم کمپنیوں میں بھی مختلف اشخاص فلمی ڈراما کو مکمل کرتے ہیں اور بعض دفعہ ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ اصل افسانہ غیر زبان میں ہوتا ہے اور اس کا ترجمہ فلم کیلئے کیا جاتا ہے مگر فرق یہ ہے کہ وہاں بہترین ادیبوں سے ترجموں۔

ماہر فن۔ کہنہ مشق۔ قادر الکلام۔ تجربہ کار اور جانے کن کن کے سپرد یہ اہم خدمت ہوتی ہے اور روپیہ پانی کی طرح بہایا جاتا ہے۔ تنقید اور جانچ پڑتال کی جاتی ہے برخلاف اس کے ہندوستانی کمپنیوں میں ڈراما پر روپیہ صرف کرنا بے ضرورت اور فضول سمجھا جاتا ہے۔ باوجود اس کے کہ ہماری کمپنیاں آج کل خوب روپیہ کما رہی ہیں اور ہر طرف سے زبان کی اصلاح اور عمدہ ڈرامے کے لیے چیخ و پکار ہو رہی ہے مگر اُن کے کانوں پر جوں تک نہیں رینگتی۔

ہماری فلم کمپنیوں کی اصلاح کیلئے ضرورت ہے کہ وہ سب سے پہلے اچھے ذوق رکھنے والے۔ صحیح اردو لکھنے والے اور ماہر فن ڈراما نگاروں کی خدمات حاصل کریں۔ منشیوں۔ اداآموزوں یا دوسروں سے یہ کام نہ لیں۔ پرانی طرز کے ڈرامے جن کی خصوصیات ہم نے علیحدہ باب میں بیان کی ہیں کبھی قبول نہ کریں۔ فن کے ماہرین کی قدر کریں اور انہیں اس کا کافی معاوضہ دیں تاکہ وہ اس کو روپیہ کمانے کا اچھا ذریعہ بنا سکیں۔ اس طرح قدر کرنے سے اچھے ڈراما نگاروں کی فہرست میں خاطر خواہ اضافہ ہوگا اور اردو ڈراما ترقی کریگا۔ دوسری ضرورت یہ ہے کہ مختصر ڈرامے قبول کئے جائیں۔ اردو فلم کبھی ۱۳ یا ۱۴ ریل سے کم نہیں ہوتا اور اس کے لئے وقت تقریباً تین گھنٹے صرف ہوتا ہے۔ جو بہت زیادہ ہے۔ اگر

اردو فلموں سے بے ضرورت اور بے محل گانے حذف کر دئے جائیں تو اختصار ہوسکتا ہے۔ بے تکی اور بھونڈی چیزیں نکال دی جائیں اور گانے کم کر دئے جائیں تو ۴ یا ۵ "ریل" کم ہوسکتے ہیں۔ اس طرح اردو فلم صرف دو گھنٹے میں ختم ہوسکتا ہے۔ تیسری ضرورت ڈراما کی زبان ہے۔ موجودہ زبان طرز قدیم کی زبان ہے جس کے متعلق رسوا نے لکھا تھا کہ "بمبئی کے بھیلی بازار کی بول چال ہے" روزمرہ سلیس اور فصیح زبان میں ہونا ضروری ہے۔ گانوں کی زبان بھی نکھری ستھری ہونی لازمی ہے۔ اردو فلموں میں اکثر گانے غیر مہذب زبان میں لچر پوچ ہوتے ہیں۔ اس ابتذال اور رکاکت کو جلد سے جلد دور کرنا چاہئے۔ چوتھی ضرورت گانوں کا با محل اور با موقع ہونا ہے۔ گانے مقام اور وقت کے لحاظ سے موزوں ہوں۔ اور یہ کم سے کم اور عمدہ سے عمدہ ہوں۔ یہ نہ ہو کہ ڈراما کا ہر فرد گا رہا ہے فضول لے میں اور بھونڈی دھن میں۔ گانے میں فنی خوبی کے علاوہ معنوی خوبی بھی ہو یعنی شعریت کا بھی خیال رکھا جائے۔ پانچویں ضرورت صحیح تلفظ کا ادا کرنا ہے۔ ایسے اداکاروں کا انتخاب کیا جائے جو نہ صرف اردو صحیح بول سکتے ہوں بلکہ مکالموں کی معنوی خوبیوں کو بھی سمجھ سکتے ہوں تاکہ وہ مکالمہ سمجھ کر ادا کاری کریں۔ امریکی فلم کمپنیوں میں اکثر ایسے اداکار ہیں جن کی مادری زبان انگریزی نہیں ہے اور نہ وہ انگریزی پر حاوی ہیں لیکن پھر بھی

اس کمی کو صاس خوبی سے پورا کرتے ہیں کہ فلم دیکھنے والوں کو یہ سان وگمان
بھی نہیں ہوتا۔ پہلے وہ اپنے پارٹ کو اپنی مادری زبان میں سمجھ لیتے ہیں
اور جب ہر ہر فقرہ کا مطلب خوب ذہن نشین ہو جاتا ہے تو انگریزی
تلفظ کی مشق کرتے ہیں یہاں تک کہ معیار پر پورے اترتے ہیں کبھی ایسا
نہیں ہوا کہ ان کا تلفظ معیار سے گرا ہوا ہو اور انہیں فلم میں پارٹ دیا
گیا ہو۔ دراصل ان کی محنت شاقہ۔ دلچسپی اور کاوش ان کی ترقی کا باعث
ہوتی ہے۔ برخلاف اس کے ہماری کمپنیوں میں بہت سے اداکار اردو
سمجھ نہیں سکتے اور صحیح تلفظ ادا نہیں کرسکتے لیکن وہ کبھی اردو سیکھنے
اور لب ولہجہ درست کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ کیا وجہ ہے کہ فلم کمپنیاں
سختی نہیں کرتیں ۹۱ اردو زبان آسان ہے اور اگر ذرا بھی سختی ہوتی تو یقیناً
ہمارے اداکار جلد اس کو حاصل کرلیں گے۔ یہ امید رکھنا کہ وہ خود شوق۔
دلچسپی اور فرض کی ادائی کے سلسلہ میں اردو سیکھیں گے فضول ہے البتہ
اگر فلم کمپنیاں معاوضہ میں کمی کردیں اور اردو دانی کی شرط سختی سے عاید
کردیں تو یقیناً روپیہ حاصل کرنے کی دھن میں زبان بھی درست ہوگی اور
تلفظ بھی صحیح ہوگا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ہندوستانی فلم کو عمر اور ماحول کے لحاظ
سے امریکی فلموں کے مقابلہ میں کھڑا کرنا اصول تنقید کے خلاف ہے۔ لیکن

اس قلیل عرصہ میں اُردو بولتے فلم کی ترقی اور مانگ بتا رہی ہے کہ وہ جلد سے جلد معیار پر پہنچنے کے لئے بے چین ہے۔ کمپنیوں نے مقبولیت کی وجہ سے روپیہ کمایا اور اس روپیہ سے نگارخانوں کی آرائش میں اضافہ کیا اور اب وہ ماہرین فن کی تلاش میں ہیں۔ یقین ہے کہ اسی سلسلہ میں وہ اُن ضروریات کی طرف بھی متوجہ ہوں گی جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔ اور جوں ہی کمپنیوں نے ان کی طرف توجہ کی اور سختی سے ان کا خیال رکھا فلم سازی دن دونی اور رات چوگنی ترقی کریگی۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ اردو ڈراما بھی ترقی کریگا۔

اُردو ڈراما کا مستقبل

اردو ڈراما کا مستقبل شاندار ہونے کے لئے ضروری ہے کہ علمی و ادبی ادارے اس کی طرف توجہ کریں۔ ادب اور فن کے لحاظ سے ڈرامے پیش کریں۔ اس سلسلہ میں جامعہ ملیہ دہلی کی کوششیں قابل ذکر ہیں۔ ڈاکٹر عابد حسن اور محمد مجیب صاحب بی۔ اے سماجی اور اصلاحی ڈرامے لکھ رہے ہیں۔ اس کے علاوہ بچوں کیلئے نہایت پاکیزہ ڈرامے ڈاکٹر عابد حسن اور ڈاکٹر ذاکر حسین صاحبان لکھ رہے ہیں۔ اسٹیفنسن کالج دہلی کے پروفیسر اشتیاق حسین صاحب ڈراموں کی فنی ترقی میں بڑا حصہ لے رہے ہیں۔ ہندوستانی ایکاڈمی نے "فریب عمل" اور "ناتن" روآں اور نعیم الرحمٰن صاحبان سے ترجمہ کرائے۔ توقع ہے کہ دوسرے علمی و ادبی ادارے اس طرف جلد متوجہ ہوں گے۔

اردو رسائل کو ڈراما نگار اور نقاد پیدا کرنا چاہئے۔ "نیرنگ خیال"

، اڈیٹر حکیم یوسف حسن صاحب نے ۱۹۲۷ء میں "تحفۂ تھیاتر" شائع کیا
اس کے علاوہ انہوں نے خود بھی بعض ڈرامے لکھے۔ ساقی کے اڈیٹر شاہد
صاحب بی۔ اے آنرز نے میٹر لنک کے ترجموں کا ٹھیکہ لے رکھا ہے۔
اثر نے پچھلے سال "ڈراما نمبر" نکالا۔ "شاہجہاں" افسانوں اور ڈراموں
کے وقف ہے۔ اس کے علاوہ اردو کا ہر رسالہ اسی کوشش میں ہے کہ
موں کی اشاعت کا انتظام کرے۔ نقادوں کے سلسلہ میں فلمی رسائل سے
توقع تھی لیکن انھوں نے بہت کم نقاد پیدا کئے کیونکہ ان کے رسائل
عیار پست ہے ضرورت ہے کہ وہ اس طرف زیادہ توجہ کریں اور فلمی ڈراموں
زادی کے ساتھ صحیح معنوں میں بے لاگ تنقید کریں جب تک فلمی
موں کی اصلاح نہ ہوگی اردو ڈراما مجموعی حیثیت سے ترقی نہ کر سکیگا۔
رسائل نے ڈراموں سے دلچسپی لینے والوں کی فہرست میں بعض
رہ مذاق رکھنے والے اصحاب کا اضافہ کیا۔ "کاروان" میں مجید ملک
ب نے ایک ایکٹ کے بعض ڈرامے بہت اچھے لکھے۔ "ناکارہ حیدر آبادی
خانہ جنگی" نیرنگ خیال میں شائع کر دیا۔ پطرس نے سالنامہ نیرنگ
خیال میں "تائیس" نئے ڈھب سے پیش کیا اور تاثیر نے "سلومی" کا
نیرنگ خیال میں شائع کر دیا۔ پطرس اور تاثیر ڈراما کے اچھے نقاد
یں۔ ان کے علاوہ رسائل نے بہت سے مصنفین مترجمین اور نقادوں

کو پیش کیا۔ لیکن چونکہ ان کا ذکر دوسرے ابواب میں آچکا ہے اسی لئے یہاں نامناسب ہے۔ دوسرے مصنفین اور مترجمین تو کبھی نہ کبھی اردو ڈراموں پر کچھ نہ کچھ لکھتے ہی رہتے ہیں لیکن متذکرۂ بالا اصحاب ایک عرصہ سے خاموش ہیں۔ اس لئے انہیں اردو ڈراموں کی طرف توجہ کرنے کی زیادہ ضرورت ہے۔

ڈراما کی ترقی کیلئے اسٹیج کی اصلاح بہت ضروری ہے۔ اور یہ اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ فن سے واقف اشخاص ان کو اپنے ہاتھوں میں نہ لے لیں۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ شوقیہ ڈرامیٹک کلب کا قیام بھی ضروری ہے جو تجارتی اصول کو پیش نظر نہ رکھے بلکہ اس کا مطمح نظر ادب اور فن کاری ہو۔ اس سلسلہ میں حیدرآباد کی دو انجمنیں قابل ذکر ہیں ایک "انجمن ترقی ڈراما" اور دوسری "بزم تمثیل"۔ سادل اللہ کر محمد فضل الرحمٰن صاحب بی اے آنرز۔ عطاء الرحمٰن صاحب ابوظفر عبدالواحد صاحب یم۔ اے محبوب علی صاحب طاہر ایم۔ اے یم ایڈ۔ محی الدین بیگ صاحب بی۔ اے عصمت اللہ صاحب وغیرہ جیسے ڈراما سے دلچسپی لینے والے حضرات کے زیر نگرانی ہے اور اس نے شرافت اللہ بیگ صاحب بی اے شکور بیگ صاحب بی۔ اے ال ال بی۔ ظفر الحسن صاحب۔ عبدالرب صاحب۔ ظفر علی مرزا صاحب اور "غزنوی" جیسے اچھے اداکار پیدا کئے۔ اس نے

فضل الرحمن صاحب کے "ظاہر باطن" "نئی روشنی" "حشرات الارض" اور حسن اللہ بیگ صاحب کا "غلط در غلط" کامیابی کے ساتھ پیش کئے۔ آخر الذکر انجمن عزیز احمد صاحب بی اے کا "مستقبل" پیش کر چکی ہے۔ اور اکبر وفا قانی کے ڈراما "زندگی" کو عنقریب اسٹیج کرنے والی ہے۔

کالجوں میں بھی ڈرامیٹک کلبوں کا قیام اردو ڈراما کی ترقی کا باعث ہوا۔ حیدرآباد میں نظام کالج۔ عثمانیہ کالج۔ سٹی کالج اور نگ آباد کالج کی انجمن خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ نظام کالج کی انجمن نے مصنف ہذا کے دو ڈرامے "مغالطہ" اور "انتخاب جداگانہ" پیش کئے اور مسٹر شہریار۔ مسٹر شاہنواز قریشی بی اے۔ مسٹر عبدالحی بی اے مسٹر خورشید علی۔ مسٹر جے پال کشن۔ مسٹر پیارے موہن۔ مسٹر محمود۔ مسٹر کاظم حسین۔ مسٹر ہادی جعفری۔ مسٹر اقبال چند جیسے اچھے اداکار پیدا کئے۔ عثمانیہ کالج کی انجمن نے عزیز احمد صاحب بی اے کا ڈراما "کالج ڈے" ڈاکٹر عابد حسین صاحب کا "فاؤسٹ" میر حسن بی اے و مخدوم محی الدین بی اے صاحبان کا "ہوش کے ناخن" اسٹیج کئے اور مخدوم محی الدین صاحب۔ جمیل احمد صاحب اور عباس علی خاں صاحب جیسے اچھے اداکار پیدا کئے۔ سٹی کالج کی انجمن نے شرافت اللہ بیگ صاحب بی اے کا ڈراما "غلط فہمی" اسٹیج کیا۔ اور نگ آباد کالج کی انجمن نے مولوی وہاج الدین صاحب بی اے بی ٹی کا ڈراما "فلاح یا جبر

اسٹیج کیا۔ نکاح بالجبر مولیئر کا کامیاب ترجمہ ہے اس کو دو ایک اور انجمنوں نے بھی اسٹیج کیا۔ اس کے علاوہ مختلف کالجوں اور ہوسٹلوں کی انجمنوں نے ڈراما کو ترقی دینے کی کافی کوشش کی۔ اسی سلسلہ میں غلام محمد خاں صاحب بی اے کے دو ڈرامے "حسن سلوک" اور "کملا" اور سرفراز علی صاحب کا "نوش کا زود پشیمان" اور ظفر الحسن صاحب کا "طبیب حاذق" بھی قابل ذکر ہیں۔

حیدرآباد سے باہر جامعہ ملیہ کی انجمن نے ڈاکٹر ذاکر حسین، عبد الغفار مدھولی اور ڈاکٹر عابد حسین صاحبان کے اکثر ڈرامے کھیلے اسٹیفنس کالج دہلی کی انجمن نے اشتیاق حسین صاحب قریشی کے بہت سے ڈرامے اسٹیج کیئے۔ ہندوستان سے باہر بھی اردو ڈراما اسٹیج کرنیکی کوششیں ہو رہی ہیں اس سلسلہ میں جاپانی یونیورسٹی نے پہلی کامیاب کوشش کی اور سدرشن صاحب کے ڈراما "ماں کی ترنگیا" کو پروفیسر برلاس کی نگرانی میں اسٹیج کیا۔ ان کے علاوہ دوسرے کالجوں میں بھی ڈرامیٹک کلب ہیں اور جہاں نہیں ہیں وہاں ان کے قیام کی کوششیں ہو رہی ہیں۔

ہماری یونیورسٹیوں کو چاہئے کہ ڈراموں کو نصاب میں رکھیں جس طرح سے کہ شکسپیر یا دوسرے ڈراما نگاروں کے ڈرامے مختلف جماعتوں میں شریک نصاب ہیں اسی طرح ناولوں اور افسانوں کے ساتھ ہی ساتھ اردو ڈرامے بھی شامل کرلیں۔ اردو ڈرامے اگر نصاب میں رکھے جائینگے تو یونیورسٹیوں

کے پروفیسروں اور طلباء میں ڈراما کا سنجیدہ مذاق پیدا ہو گا اور وہ نصاب کے لئے عمدہ سے عمدہ ڈرامے لکھنے کی کوشش کریں گے۔ ہماری بعض یونیورسٹیوں نے اس ضرورت کو محسوس کیا ہے اور رفتہ رفتہ ایک ایک ڈراما داخل نصاب ہو رہا ہے۔ جہاں ڈراما شریک نصاب ہوا وہاں اصول تنقید اور فن ڈراما سے متعلق لٹریچر بھی مہیا ہو گا۔ کیونکہ طلباء کو اس کی ضرورت ہو گی اور ضرورت کے ساتھ ہی ملک کے نقاد اس طرف متوجہ ہوں گے۔ اس طرح ڈراموں کے ساتھ ساتھ تنقیدی اور فنی لٹریچر میں بھی اضافہ ہو گا۔

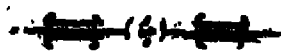
گورنمنٹ اگر اردو ڈراما کی سرپرستی کرے تو ڈراما کو بہت فائدہ پہنچ سکتا ہے جس طرح سے کہ لڑکیوں کے نصاب کیلئے گورنمنٹ کی طرف سے انعامات مقرر تھے اور اس سلسلہ میں مصنفین اور مولفین کی امداد کی گئی اور انہیں ترغیب دلائی گئی اسی طرح اگر ڈراموں پر بھی انعامات دئے جائیں اور ڈراما نگاری کی ترغیب دلائی جائے تو بڑی مدد مل سکتی ہے۔ شکر ہے کہ اس ضرورت کو گورنمنٹ نے محسوس کیا اور بعض ڈراموں پہ انعامات عطا کئے۔ توقع ہے کہ آئندہ اس طرف زیادہ توجہ کی جائیگی۔

یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اگر بادشاہ۔ رؤسا۔ امراء اور اہل ذوق اردو شاعری کی سرپرستی نہ فرماتے تو کیا تعجب کہ اردو شاعری

نیو آتا نہ ہوتا جتنا کہ آج ہے۔ یہ اردو ڈراما کی یقیناً بدقسمتی ہے کہ اس
ی اقتدار اصحاب کی سرپرستی ابھی حاصل نہیں ہوئی۔ مگر یہ کیا کچھ کم ہے کہ
ا نگاری اب عامیانہ چیز نہیں خیال کی جاتی۔ ڈراما نگار کو اب بری
ں سے نہیں دیکھا جاتا۔ اس بارے میں تو خصوصاً شوقیہ ڈرامیٹک
۔ کالج کی انجمنیں اور دوسرے علمی و ادبی اداروں نے بڑی جدوجہد
ڈراما کو ہر حیثیت سے بہت بلند کیا۔ اسی وجہ سے ہم دیکھتے ہیں کہ
دا ور رؤسا اب شوقیہ ڈرامیٹک کلب اور کالج کی انجمنوں کی سرپرستی
ہے ہیں اور مستقبل قریب میں وہ اور زیادہ مدد دینگے۔

فلم کمپنیوں کی اصلاح سے اردو ڈراما کی بڑی توقعات والبستہ
ں۔ ایک ایسی ہلچل۔ احتجاج اور پروپگنڈے کی سخت ضرورت ہے کہ
ں کی وجہ سے فلم کمپنیوں میں ڈراما نگاری کی خدمات "پرانے طرز کے
بیوں" کی بجائے نئے طرز کے فن اور ادب سے دلچسپی رکھنے والے
اما نگاروں کے سپرد کی جائیں۔ فلمی رسائل کو چاہیئے کہ "سنت دیرینہ"
خلاف قدم اٹھائیں لیکن چونکہ ان میں سے اکثر ادبی معیار پر پورے
یں اترتے اسی لئے یہ کام بھی اگر ادبی رسائل ہی انجام دیں تو توقع
سکتی ہے کہ یہ مشکل بھی آسان ہو جائے گی۔

بلا شبہ اردو ڈراما کی ترقی کیلئے کوششیں ہو رہی ہیں لیکن ہماری

کوششوں میں اتحاد اور یکجہتی نہیں ہے۔ اس کی سخت ضرورت ہے کہ ہماری اصلاحی انجمنیں۔ علمی ادارے۔ شوقیہ ڈرامیٹک کلب۔ رسائل وغیرہ متفقہ طور لائحہ عمل تجویز کریں اور اس پر سختی کے ساتھ پابند رہیں۔ ایک "آل انڈیا ڈرامیٹک اسوسی ایشن" ہو اور مقامی انجمنیں ادارے اور کلب سبھی سب مرکزی اسوسی ایشن سے ملحق کردئے جائیں۔ اس طرح ایک مقررہ نظام العمل مرتب ہو سکتا ہے اور اتحاد عمل کے ذریعہ کل کی کامیابی آج ہی حاصل کی جا سکتی ہے۔

(1) An Introduction to Dramatic Theory
By Allardyce Nicoll.

(2) Some Dramatic Opinions
By Sydney W. Carroll.

(3) On Dramatic method By H.G. Barker.

(4) Bernard Shaw By Frank Haris

(5) The English Stage By Allardyce Nicoll.

(6) Mr. Dean's Lectures

(7) A Study of the modern drama
By H. Barrett. H. Clark.

(8) An Essay on Laughter By J. Sully.

(9) The Tragical in daily life

By Maeterlinck.

(11) Le Rire By Bergson.

(12) Shakespeare in India By C. J. Sisson.

(13) The Indian Theatre By Yajnik.

(14) My life in art By Stanislavsky.

(15) Wit & its relation to the unconscious.

(16) The development of drama
By Brander Mathew.

(17) A Study of Drama By B. Mathew.

(18) The principle of Play-making By do

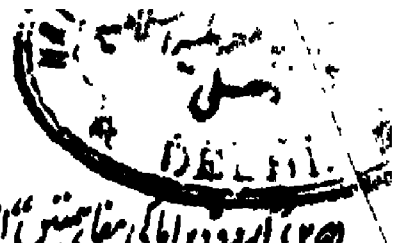
(19) The Psychology of Laughter & Comedy
By J. Y. T. Greig.

(۲۰) "ناٹک ساگر" از محمد عمر نور الٰہی صاحبان

(۲۱) "شرح اندر سبھا" از پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب مطبوعہ رسالہ اردو ۱۹۲۶ء

(۲۲) مضامین شرر متعلقہ اندر سبھا مطبوعہ "دلگداز"

(۲۳) مقدمہ "ڈرامہ اردو" از عزیز مرزا صاحب مرحوم

(۲۴) "تحفہ تیاتر" (خاص نمبر نیرنگ خیال جولائی ۱۹۳۲ء)

(۲۵) "اردو ڈراما کی مناہنیں" از امتیاز علی صاحب تاج مطبوعہ کارروان سنہ ۱۹۳۴ء

(۲۶) مقدمہ "فریب عمل" از تاراچند صاحب۔

(۲۷) مقدمہ راج دلاری از لالہ کنور سین صاحب۔

(۲۸) تقریب "تین توپیاں" از محمد عمر نور الٰہی صاحبان۔

(۲۹) تقریب "باپ کا گناہ" از حکیم احمد شجاع صاحب۔

(۳۰) دیباچہ "ڈراما اکبر" از آغا طاہر صاحب۔

(۳۱) دیباچہ "بہزاد" از اشتیاق حسین صاحب قریشی۔

(۳۲) دیباچہ "معلم اسودہ" "

(۳۳) دیباچہ "گناہ کی دیوار" "

(۳۴) "جدید تبصرا اور ڈراما" از جمیل الرحمٰن صاحب بی اے مطبوعہ کارروان سنہ ۱۹۳۳ء۔

(۳۵) "اردو ڈراما" از محمد حسین صاحب ادیب مطبوعہ ہمایوں۔ جون جولائی سنہ ۱۹۳۱ء۔

(۳۶) "اسلامی لٹریچر میں ڈراما کا فقدان" از محمد حسین صاحب ادیب مطبوعہ "ساقی" جنوری سنہ ۱۹۳۴ء۔

—— تمت ——